جامعة دمشق
كلية الآداب
قسم اللغة العربية وآدابها

أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي

أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه من جامعة دمشق

اعداد الطالب
الرشيد بوشعير

باشراف الاستاذ الدكتور
حسام الخطيب

مقدمـــــــــة

بدأ المسرح يستميلني منذ كنت يافعا أحرص على المشاركة في تقديم بعض "التمثيليات" التاريخية مع أترابي المنخرطين في حركة "الكشافة" أو منظمة "الشبيبة"، لكن أعباء الحياة والتحصيل صرفتني عنه ردحا من الزمن، الى أن التحقت بالجامعة، وأتيح لي أن ألم بشيء من أصول هذا الفن ونقده، وأدرك قيمته الحقيقية بوصفه فنا يجمع بين سائر الفنون، فيوظفها، ويتغذى من نسغها دون أن يفقد جوهره الذى ينفرد به. حينئذ قررت أن أفيد من تلك الدورات التدريبية التي كان يقيمها مصطفى كاتب مع لفيف من الممثلين الجزائريين في أثناء العطل الصيفية تحت اشراف وزارة التعليم العالي والبحث العلمي. ولن أنسى محاضرات الأستاذ "ألفريد فرج" الذى كان جادا في اثراء الخلفية النظرية للمشاركين في تلك الدورات.

وبعد تخرجي في الجامعة لم أتردد في اختيار كاتب مسرحي كتوفيق الحكيم، وأتخذه موضوع بحث لنيل "دبلوم" الدراسات المعمقة. كما اخترت يوسف ادريس في مرحلة "الماجستير"، وشهرته ـ كما هو معلوم ـ تقوم على فنه القصصي بقدر ما تقوم على فنه المسرحي.

هذا لايعني أبدا أن ميولي المسرحية قد ساقتني الى هذه الدراسة التي أتقدم لها الآن، أو ساقتها الي، فهناك دوافع أخرى موضوعية الى جانب الدافع الذاتي، أستطيع أن أجملها فيما يلي :

١ ـ ان هذا الموضوع لم يتناوله دارس من قبل، في حدود علمي، اذا استثنيت بعض المقالات التي كان الدكتور عادل ترشولي قد نشرها في مجلة "الحياة المسرحية"، وحتى هذه المقالات لم تكن تتعرض لأثر بريخت في التأليف المسرحي العربي أو النقد المسرحي العربي، بل كانت تهدف، فيما يتراءى لي، الى القاء الضوء على مدى استيعاب المخرجين المسرحيين العرب لأسلوب بريخت، أى أنها كانت تعنى بالجانب الاخراجي أولا وقبل كل شيء.

٢ ـ ان المكتبة العربية تعاني من نقص كبير في الدراسات المسرحية العربية. فالنقد المسرحي غير مواكب للحركة المسرحية عندنا. ويجب ألا نغتر بتلك المقالات التي نقرؤها في الصحافة عن بعض العروض المسرحية، لأنها سطحية في الغالب، لاتعدو أن تكون مجرد دعاية لاجتذاب الجمهور.

وان كان تخلف النقد عن مواكبة الأدب يشكل ظاهرة بارزة في حياتنا الأدبيـــة ، فان هذه الظاهرة تظل أكثر بروزا في حياتنا المسرحية ٠

٣ــ ان المسرح في المشرق العربي يكاد يكون مجهولا في المغرب العربي ، ليس في الأوساط الثقافية العامة فحسب ، ولكن في أوساط المهتمين بالمسرح أيضا ٠ لقـــد فوجئت حين سمعت مصطفى كاتب مرة ينكر وجود مسرح عربي ٠ انه لم يكن يعرف الا توفيق الحكيم الذى يعد مسرحه انشائيا تكمن قيمته في لفظه ، وليس في حركته الدرامية ٠ أمـــا أسماء يوسف العاني ، وسعد الله ونوس ، وعصام محفوظ ، ونجيب سرور ، ويوسف ادريـس ، فقد كانت غريبة الوقع على سمعه ٠

واذا كان " الطيب الصديقي " أو " أحمد الطيب العلج " أو " المنصــف السويسي " قد زاروا المشرق العربي ، وشاهدوا الحركة المسرحية فيه عن كثب ، وخاصة مـن خلال مهرجانات المسرح العربي التي كانت تقام في دمشق ، فان سائر المسرحيين الآخريـن في المغرب العربي يجهلون ــ لا يتجاهلون ــ التجربة المسرحية في المشرق العربي ٠ وهذا ما تأكد لي بعد لقائي مع الوفود التي شاركت مؤخرا في مؤتمر المسرح الافريقي الآسيوى الذى انعقد في دمشق ربيع ١٩٨٢٠

وبديهـ أن العلاقات المسرحية بين المشرق والمغرب العربيين لن تتوثق عراهـــا الا بتبادل الزيارات بين الفرق والمخرجين والممثلين ، وتقديم العروض الجدية على الشاشـة الصغيرة ، الا أن الدراسات النظرية لا تقل أهمية عن كل ذلك في انشاء تلك العلاقات ٠

٤ــ ان الضجة التي أثيرت في الآونة الأخيرة حول هوية المسرح العربي ٠ وأصابـع الاتهام التي وجهت الى كتابنا المسرحيين مجردة اياهم من كل سمة تنم عن الأصالة ، والدعــوة الى هدم كل ما بناه رجال المسرح في الوطن العربي طوال نيف وسبعين سنة ٠٠ ان كل ذلك كان يحتاج الى شيء من النقاش والتمحيص ، وتفنيد الادعاءات المضللة المبالغ فيها ٠ ولعـل أفضل وسيلة لازاحة الستار عن مواطن المبالغة والافتعال في مثل تلك التهم هي اتخاذ المسرح الملحمي العربي عينة ورصد ملامح الأصالة فيه ٠

٥ــ ان منهج هذه الدراسة مشروع تقريبا في كل مدارس الأدب المقارن ، علــى

اختلاف مشاربها ومبادئها *، بل يمكن القول انه محورها الأساسي · وان الأدب العربي ليبدو شديد الحاجة الى الدراسات التطبيقية المقارنة بسبب غنى علاقاته العالمية وتعددها ·

* * *

وقد جاءت هذه الدراسة في ثلاثة أبواب رئيسية · تناولت في الباب الأول منها — وهو يتألف من فصلين — حياة بريخت ، وآثاره ، ونظريته الملحمية في المسرح (وذلك نظرا لاختلاف الآراء في بريخت وضرورة الوقوف على مراحل تطور فنه ، بغية تحديد المرحلة التي كانت أهم من غيرها بالنسبة للمسرح العربي) ، وسبل انتقال آرائه الى الوطن العربي ، كالاطلاع على الترجمات ، ومشاهدة عروض أعماله ، أو قراءة شروح نظريته ، وما الى ذلك ·

ووقفت الباب الثاني — الذى يحوى فصلين هو الآخر — لرصد ملامح أثر بريخت على المسرح في المشرق العربي ، سواء كانت تلك الملامح " فكرية " جمالية تتجلى في النقد المسرحي ، أو كانت فنية تتجلى في النصوص المسرحية ·

أما الباب الأخير — الذى يتألف من ثلاثة فصول — فقد ثمنت فيه مضامين وأشكال المسرح العربي المتأثر ببريخت ، محاولا أن أعطي فكرة عن مدى نضج المسرح الملحمي العربي ، ومدى اسهام أسلوبه في تطوير المسرح العربي بشكل عام · وقد ختمت هذا الباب بمثال تطبيقي مركزا على جانبين هامين ، وهما الأصالة والأداء اللغوى ·

* * *

واذا كانت العادة قد جرت أن يشير الطالب الى الصعوبات التي اعترضته في أثناء

(*) للوقوف على ذلك يرجع — على سبيل المثال — الى : "La litterature comparée" par M.F.Guyard.Presses Universitaires de France."Que sais-je?"N°499 Paris 1969.P7 و "الأدب المقارن " للدكتور غنيمي هلال · دار العودة — دار الثقافة · ط٥ · بيروت بدون تاريخ · ص ٣٢٩ وما بعدها ، ثم يرجع الى "مناهج البحث في الادب المقارن" للدكتور شوقي السكرى ·مجلة "عالم الفكر" · عدد ٣ · مجلد ١١ · وزارة الاعلام الكويت ·١٩٨٠ · ص ٣—٣٨ · ثم يرجع الى كتاب استاذنا الدكتور حسام الخطيب "الأدب المقارن " مديرية الكتب الجامعية · الجزء الاول · دمشق ١٩٨٢ · ص : ٨ — ٥٠ ، ويرجع الى "الادب المقارن والادب العام" للدكتور ريمون طحان · دار الكاتب اللبناني · الطبعة الاولى · بيروت ١٩٧٢ · ص ٣٦ وما بعدها من صفحات·

اعداد بحثه ، فانني أذكر بدءا مشقة جمع المصادر الضرورية لهذا البحث الذى يتناول رقعة جغرافية واسعة ، تشمل ـ اضافة الى المراكز المسرحية الرئيسية في المشرق العربي ، وهي مصر وسورية والعراق ـ كلا من فلسطين ولبنان والأردن ، وقد حز في نفسي أن أرى أجانب ينتقلون بحرية خلال أقطار عربية شقيقة ، بينما تسد في وجهي أبواب تلك الاقطار ، فتتوج كل مساعي لدخولها بفشل ذريع .

ومما جعل مهمتي صعبة كذلك أن العلاقة بين الجامعة ورجال المسرح المختصين تكاد تكون منعدمة تماما . وهذا ما خلق جفوة بين الطرفين تلمس بوضوح عندما يريد الباحث أن يستفيد من خبرة المخرج مثلا .. فياحبذا لو انشئ أى شكل من أشكال التعاون بين الجامعات والمسارح الرسمية في أرجاء الوطن العربي ، حتى تستفيد الجامعة من الخبرة العملية والفنية التي تقدمها المسارح ، وتستفيد المسارح بدورها من الخبرة النظرية التي تقدمها الجامعات . هنا يجدر بي أن أؤكد الدور الذى يمكن أن تلعبه الجامعات في النهضة بالمسرح وتوجيهه ، مذكرا بأن كلا من " برادلي " و "مارتن ايسلن " و " اريك بنتلي"، والدكتور " محمد مندور" والدكتور " علي الراعي " والدكتور " لويس عوض " ، كانوا أساتذة جامعيين .

◆ ◆ ◆

هذا ، ومن نافل القول أن ألفت النظر الى أن تتبع ملامح أثر بريخت في المسرح في المشرق العربي لايعني أن ذلك المسرح يخلو من تأثيرات أخرى غير بريختية .

◆ ◆ ◆

وفي الختام يخلق بي أن أنوه برعاية أستاذى الكريم الدكتور حسام الخطيب الذى أسجل عميق امتناني له ، وأعتز باشرافه على هذا البحث ، واذا وجد القارئ موطن ضعف أو زلل في هذا البحث ـ وهو واحد حتما ـ فآمل أن يذكر أن ذلك ناتج عن سوء انتفاعي بتوجيهات أستاذى الفاضل الدكتور حسام الخطيب .

كما أشكر أولئك الذين استشرتهم في بعض الأمور المتعلقة بهذا البحث ، أو استعرت منهم بعض المصادر النادرة ، وهم السادة : علي عقلة عرسان ، ومعين بسيسو ، وزيناتي قدسية ، ونبيل حفار ، ومحمد كامل الخطيب ، وأسعد فضة ، والدكتور عبد الرحمن ياغي ، وأكرم تلاوى ، وسعد الله ونوس ، وفرحان بلبل .

والله ولي التوفيق

الباب الأول

مسرح بريخت وسبل انتقاله الى الوطن العربي

الفصل الأوّل

برتولد بريخت : حياته ، آثاره ،

نظريته في المســـــرح

في اليوم العاشر[١] من شهر فبراير سنة ١٨٩٨ ولد "اويجن برتولد فريدريخ بريخت[٢] Eugen Berthold Friedrich Brecht " في مدينة (آوجسبورج) بجنوب ألمانيا . قدم والده من "الغابة السوداء" ، واستقر في (آوجسبورج) ليشتغل في أحد مصانع الورق ، ويظل يجد حتى يبلغ رتبة مدير في سلم ذلك المعمل سنة ١٩١٤ ، ويوفر لابنه هذا وشقيقه الأوحد "فالتر" حياة لينة . وقد عمد بريخت وفقا للمذهب البروتستانتي الذى كانت تعتنقه والدته خلافا لوالده الكاثوليكي [٣]

حين بلغ الطفل بريخت عامه السادس التحق بالمدرسة الشعبية الابتدائية في مسقط رأسه ، ثم دخل المدرسة الملكية التابعة لبلدية (آوجسبورج) سنة ١٩٠٨ .

وتوجت أعوامه التسعة التي قضاها في هذه الثانوية بحصوله على "البكالوريا" التي أهلته لدراسة الفلسفة والطب في جامعة "ميونيخ " ، فانتسب اليها عام ١٩١٧ ، ولكن أوار الحرب العالمية الاولى الذى كان قد اشتد حرمه من مواصلة تحصيله الجامعي ، اذ لم يلبث أن استدعي للخدمة العسكرية بصفة ممرض في مشفى الأمراض المعدية في (آوجسبورج) .

وعندما اندلعت نار الثورة الاشتراكية الألمانية عام ١٩١٨ وخمدت في فترة قصيرة كان بريخت قد عاد الى الجامعة ليتململ على مقاعد مدرجاتها مستمعا الى محاضرات الطب في فتور وسأم ، ذلك أن حب المسرح كان قد تمكن من شغافه الى درجة أنه لم يكن يتردد في الاعراض عن محاضرات الطب والانضمام الى "حلقات البحث التي كانت تعقد في جامعة ميونيخ عن المسرح ".[٤]

وفي عام ١٩٢٠ ماتت والدة بريخت التي كانت أحب الناس اليه ، فانتقل الى "ميونيخ " حيث تعرف على مجموعة من الادباء والفنانين من أبرزهم الممثلة " بلاندنيه ايبنغر" ، وأخذ

---

(١) د . عبد الغفار مكاوى يذكر انه ولد في اليوم الثاني لا العاشر (انظر الصفحة الثالثة من مقدمة ترجمته لكتاب "قصائد من بروتولد بريخت" . دار الكاتب العربي للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٧) ، الا ان جل المهتمين ببريخت يجمعون على صحة التاريخ الذى اوردناه .

(٢) قد يلفظ اسمه بالشين (برشت) حسب نطق اهالي برلين (انظر ص ٥٠ من مجلة المسرح المصرية . عدد ديسمبر ١٩٦٨) .

(٣) قرشولي ، د . عادل : برتولد بريخت في المرآة العربية . مجلة "الحياة المسرحية" . عدد ١٣ . دمشق ١٩٨٠ . ص٦ .

(٤) مكاوى ، عبد الغفار : مقدمة "قصائد من برتولد بريخت" . ص ٤ .

يتردد على " برلين " بغية ايجاد عمل هناك . وفي هذه الاثناء كان بريخت يشرف على تحرير زاوية النشاط المسرحي في صحيفة "ارادة الشعب" الاشتراكية اليسارية التي كانت تصدر في " آوجسبورج " ، ولكنه قطع صلته بها أوائل ١٩٢١ ، كما قطع صلته بمدينة "آوجسبورج" التي كان يقيم فيها والده وأسرته . وهكذا تطوى من تاريخه صفحة هذه المدينة التي شهدت ميلاده وميلاد ابن له غير شرعي ، مات في أيامه الاولى ، وتفتح صفحة أخرى هي صفحة الاضطرابات التي مهدت لامساك النازيين بزمام الأمور سنة ١٩٣٣ . ونرى بريخت في هذه الفترة مهددا مراقبا من قبل النازيين الذين وضعوا اسمه على قائمة المغضوب عليهم الواجب اعتقالهم .

انتقل بريخت الى برلين ليقيم هناك بصفة نهائية سنة ١٩٢٤ ، واستطاع أن يجمع حوله كوكبة من الفنانين والأدباء ورجال الدراما الذين يسروا له سبل العمل في "المسرح الألماني" مع المخرج " ماكس راينهارت " ، والكاتب المسرحي " كارل توكماير " .

وفي عام ١٩٢٦ نرى بريخت يعكف على دراسة الفلسفة الهيجلية والماركسية دراسة عميقة ومنتظمة في مدرسة العمال الماركسية ، كما نراه يولي القضايا الاقتصادية المعاصرة اهتماما بالغا ، وخاصة مناورات رجال المال وأزمات البورصات ، ويوثق صلته بالمخرج المسرحي الكبير " ارفين بسكاتور " ، ويشرف على عروض بعض مسرحياته التي نالت اعجاب الجمهور والنقاد .

ويطلق بريخت زوجته الأولى " مارنة تسوف " عام ١٩٢٧ ، وهي التي أنجب منها طفلته " هانة مريانة " ، ثم يتعرف على الممثلة القديرة التي أدت أعظم الأدوار النسائية في مسرحياته ، ويتزوجها فيما بعد ، ونقصد الممثلة " هيلينه فايغل " .

ويستمر بريخت في مواصلة نشاطه المسرحي في ألمانيا تأليفا وعرضا ونشرا الى سنة ١٩٣٣ حيث يوقف عرض مسرحيته "الاجراء" ، كما يمنع عرض مسرحيته " جان دارك " ، وتبدو في الافق نذر الارهاب النازى فيضطر الى مغادرة وطنه فاتحا صفحة جديدة في حياته ، وهي صفحة المنفى والضرب في مناكب الأراضي الأوربية والامريكية ، حيث يواصل نشاطاته التي لم تقتصر على المسرح فحسب ، بل تعدته الى السينما والاذاعة .

لقد كان بريخت ينتقل بين "براغ" و "فيينا" ، و " زيوريخ " ، وجزيرة " تيرو " في

"الدانمارك" ،و " باريس " ،و "لندن " ،و " موسكو " ،و "فنلندا " ،و "نيويورك " ،ويعقد الاجتماعات مع مواطنيه المنفيين ، ويحضر المؤتمرات ، ويحرر المقالات ، اضافة الى نشاطاته الآنفة الذكر ، بينما كان النازيون يلاحقون كتبه ويلقون بها الى ألسنة النيران كي تلتهمها " مع صيحات الجماهير المتحمسة الهاتفة أمام مبنى دار الأوبرا في برلين " ،[1] ويجردونه من جنسيته الألمانية عام ١٩٣٥ ·

ولم ينج بريخت من الملاحقة حتى في منفاه ،فقد ضايقته السلطات الأمريكية وحدت من نشاطه المعادى لنظامها ،واضطرته الى المثول أمام لجنة للتحقيق في سلوكه[2] عام ١٩٤٧ ·

بعد نهاية الحرب العالمية الثانية وسقوط نظام " هتلر " يعود بريخت الى المانيا الديموقراطية ،حيث يضع عصا الترحال في برلين ، سنة ١٩٤٨ ، وينصرف لفنه وطبع أعماله الكاملة ·

وفي عام ١٩٤٩ ينشئ بريخت مع زوجته " هيلينه فايغل " فرقة " البرلينر أنسامبل Berliner Ensemble " التي ذاع صيتها في أرجاء العالم ·

ومنذ ذلك الحين أصبح بريخت لايغادر برلين عادة الا من أجل مصاحبة فرقته او من أجل استلام الجوائز التقديرية العالمية ·[*]

ومما يثير التساؤل حقا أن نرى بريخت يحصل هو وزوجته على الجنسية النمساوية عام ١٩٥٠ كما يذكر " برنارد ور " ·[3]

ثم انه على اثر اخماد ثورة العمال الألمان في برلين الشرقية عام ١٩٥٣ أرسل

---

(١) مكاوى ،د · عبد الغفار : مقدمة "قصائد من برتولد بريخت" · ص ١٢ ·
(٢) انظر ترجمة "محمد ابو خضور "لنص "محاكمة بريخت في الولايات المتحدة "الذى نشر بين دفتي كتاب علي عقلة عرسان " سياسة في المسرح " · منشورات اتحاد الكتاب العرب · دمشق ١٩٧٨ · ص ٢٨٩–٣١٠ ·
(*) نال بريخت جوائز تقديرية كبرى في المانيا وروسيا وفرنسا ·
(٣) انظر كتابه : Lecture de Brecht.Editions du Seuil. Paris 1960.P.24

برقية الى رئيس جمهورية ألمانيا الديموقراطية " فالتر أولبريشت" يحتج فيها على استمثال العنف وقمع العمال [*] .

وفي الرابع عشر من شهر اغسطس عام ١٩٥٦ مات بريخت بالسكتة القلبية ، ووورى مثواه الأخير في صمت بالمقبرة المجاورة لمنزله ، حسب رغبته . وقد أقامت الدولة حفل تأبين له ، اشترك فيه " جورج لوكاتش" ، و " يوهانس بيشر " ، ورئيس الدولة " أولبريشت " .

* * *

تلك هي لمحة موجزة عن حياة بريخت ، وهي مجرد خطوط عريضة لسيرته التي حرصت — الى حد ما — على أن تكون " ظاهرية " قدر الامكان . أما سيرته " الباطنية " ، ان صح التعبير ، وان ضربت صفحا عن مبادئ المدرسة السلوكية في علم النفس، فانني أختصرها فيما يلي :

يبدو بريخت في طفولته ذا طبيعة متمردة ، ثائرة ، متفتحة . فقد كان يتطلع الى الحرية ويضيق بحياة المدرسة الداخلية المضجرة التي أخفق اخفاقا ذريعا في أن يكون عونا لمعلميه فيها ، بل ان أولئك المعلمين كانوا يضرمون نار رغبته "الأصيلة في الانفلات والتحرر "[1] على حد تعبيره في رسالة بعثها الى الناقد "اهرنج Ihering " سنة ١٩٢٢ .

ويفصح بريخت عن موقفه من مدرسيه الذين كانوا يسعون — في نظره — الى تشكيل التلاميذ على صورهم فيقول : "في المدرسة لابد أن يواجه الصبي في هول جلفا متنكرا في أشكال عديدة ، لايمكن نسيانها ، هذا الجلف يمتلك قوى غير محدودة ، وهو مزود بمهارات تربوية ، وبسنوات من الخبرة ، يستعملها جميعا كي يجعل من الصبي صورة منحطة لذاته هو " .[2]

(*) هذه البرقية أثارت خلافا بين أنصار بريخت وخصومه ، وسوف نتعرض لها في الوقت المناسب .

(١) جريم ، رينهولد : هكذا بدأ بريخت . ترجمة فاروق عبد القادر . مجلة المسرح . عدد ديسمبر . القاهرة ١٩٦٨ . ص ١٦ .

(٢) الصفحة نفسها .

واضافة الى تمرد بريخت وجموح طبيعته فانه كان يمتلك ذكاء " ثعلبيا " [١] كما يوصف أحيانا . ان بعض دارسي بريخت يتداولون حكاية طريفة مفادها أن بريخت كان ضعيفا في اللغة الفرنسية التي كان يدرسها معلم صارم يقسم يمين "الولاء لآلهة العدالة القاسية" ألا يتردد في اسقاط التلاميذ المتهاونين في الاختبار الذى يتوقف عليه انتقالهم الى فصول دراسية أعلى ، وأنه حين استلم ورقة الامتحان وأحصى عدد الكلمات التي وضعت تحتها خطوط حمر وجد أن عدد الأخطاء زاد عن الحد الذى يمكنه من النجاح ، وحينئذ لم يلجأ الى الممحاة كي يزيل تلك الخطوط المشؤومة ، كما يفعل زملاؤه عادة حين يهمون باصلاح أخطائهم ثم يتقدمون الى المعلم محتجين مطالبين برفع العلامة ، بل عمد الى اضافة خطوط أخرى تحت الكلمات الصحيحة ثم ذهب الى المدرس ليسأله عن وجه الخطأ فيها ، وبالطبع فان المعلم سوف يخجل ويعترف بأن عدد الأخطاء مبالغ فيه ، وبالتالي فانه سوف يرفع علامته . أما زملاؤه فسوف يوبخهم المدرس ويعاقبهم ، لأن آثار الممحاة ستفضحهم . [٢]

ومن القصص التي يذكرها " جريم " ما يتعلق بموقف بريخت الطفل من الحرب . وهي قصص متضاربة تضعه حينا في صف دعاة الحرب والمتحمسين لها ، وتضعه حينا آخر في جانب ألد أعدائها .

ويورد " جريم " مقاطع من أقوال بريخت نفسه تؤيد ما يذهب اليه كثيرون من النقاد . ومن هذه الأقوال ما جاء في مقالة بريخت الأولى التي تحمل عنوان " ملاحظات حول العصر " : " اننا نرى ان الحرب يجب أن تقوم الآن . فلم يحدث أن كانت ألمانيا في وقت من الأوقات أكثر قدرة منها الآن على تحمل الحرب : ماليا ، وسياسيا (في الخارج والداخل) ، واقتصاديا .. نحن مسلحون ماديا ، ونحن مسلحون معنويا كذلك . ان الطابع الجرماني القوي الصلب — الذى دأب كتاب ألمانيا ومفكروها على خلقه طوال قرنين — يثبت الآن أنه جدير بهذا العناء " . [٣]

على أن هذا الموقف يتناقض تماما مع موقف آخر لبريخت في طفولته يظهر فيه

---

(١) قرشولي ، د . عادل : برتولد بريخت في المرآة العربية . مجلة الحياة المسرحية . عدد ١٣ . دمشق ١٩٨٠ . ص ٤ .
(٢) انظر مقالة " رينهولد جريم " : هكذا بدأ بريخت . ص١٦ .
(٣) جريم ، رينهولد : هكذا بدأ بريخت . ص ١٧ .

اتجاهه الواضح ضد الحرب،فقد كتب في موضوع انشائي حول عبارة هوراس : " ما أعذب وأنبل أن يموت انسان من أجل وطنه ! " . كتب بريخت معلقا على هذه الكلمة : " ان هذه العبارة لايمكن أن تكون أكثر من دعاية تستخدم لهدف محدد . فمفارقة الحياة أمر عسير — سواء جاء الموت للانسان على فراشه أو في ساحة الحرب — ولا شك أنها أكثر عسرا بالنسبة لشباب في مقتبل العمر . الحمقى فقط هم الذين يستطيعون الحديث عن القفز دون تردد عبر هذه البوابة المظلمة ، وهم لايقولون هذا الا حين يكون الموت بعيدا عنهم ، أما حين يقترب شبحه الكئيب فانني أعتقد أنهم سيديرون له ظهورهم ويلوذون بالفرار " .[1]

ويحكى أن تعليقه هذا جعله مهددا بالطرد من المدرسة ، لولا تدخل أحد القساوسة .[2]

والحقيقة أن هناك باحثين مغرضين[3] يريدون أن يشوهوا صورة بريخت ويسيئوا الى سمعته بالحاحهم على مثل هذه القصص التي قد يكون فيها شيء من الافتعال ، وباستغلالهم لبعض النصوص التي يمكن أن تقبل تأويلات مختلفة . ان الامساك بطرف خيط ما يسمى " صفات بريخت الثعلبية الماكرة " في طفولته يجعل أولئك الباحثين يسحبونه على جميع مراحل حياة بريخت بهدف بث الريبة في انسانيته ، تلك الانسانية التي كرس بريخت مجمل انتاجه لخدمتها . وكذلك فان التعسف في تفسير بعض فقرات بريخت المتعلقة بالحرب ، والحكم عليه من خلالها ينأى عن جادة الصواب . فبريخت الطفل أو المراهق المتقلب المزاج المفتقر الى موقف واع غير بريخت الرجل الناضج القادر على اتخاذ المواقف البعيدة عن الارتجال . ثم من أدرانا — مثلا — أن حكاية " بريخت الداعية الى الحرب " لم تكن ثمرة تحرق على النشر من قبل مراهق طموح الى الشهرة الأدبية ؟ ! ومن أدرانا أن حكاية " بريخت الجبان " — كما يصوره لنا تعليقه على كلمة هوراس الآنفة الذكر — لاتعبر عن مدى سخط بريخت المضمر على حرب بعينها ، وهي الحرب القيصرية التي لم تقم على العدل ، وأنه لم يكن يقصد الحرب من أجل الدفاع عن الحق ؟ !

---

(١) جريم ، رينهولد : هكذا بدأ بريخت . ص ١٨ .
(٢) انظر المرجع نفسه . ص ١٩ .
(٣) انظر مقالة : د . عادل قرشولي : برتولد بريخت في المرآة العربية . الحياة المسرحية عدد ١٣ . ص ٤—٥ .

ومما تجب الاشارة اليه في أثناء الحديث عن طفولة بريخت ومراهقته شدة ولعه بالمسرح والغناء والكتابة ، فمنذ صباه كان يهتم بمسرح العرائس ويحاول أن يمثل ويخرج مسرحيات كاملة مع أترابه ، و " يجد لذته الكبرى في الاستماع الى المغنين المتجولين في الشوارع والأسواق " .(١) ويؤكد كتاب سيرة بريخت أنه بدأ ينشر أعماله الشعرية خاصة في وقت مبكر ، فقد نشرت له صحيفة الطلبة " الحصاد " بعض قصائده سنة ١٩١٣ ، كما نشرت له الصحيفة المحلية " أحداث أخبار آوجسبورغ " . التي كانت تصدر في مسقط رأسه ، شيئا من قصائده الجديدة .(٢)

* * *

وحين يتخطى بريخت مرحلة المراهقة ويدخل مرحلة الشباب نراه يعيش حياة مستهترة بوهيمية . انه في هذه الفترة شخص " معتل ، وشهواني ، وفوضوي "(٣) كما يصفه " روبرت بروستاين " . ولا يتورع الدكتور عبد الغفار مكاوى عن وصفه " بالعدمية "(٤) ، ويحاول بعض الدارسين أن يربطوه بالوجود بين أو كتاب " اللامعقول " .(٥)

والحقيقة أن الدفاع عن بريخت في هذه المرحلة يصعب جدا . فهو " يقضي سهراته البوهيمية الصاخبة في المقاهي والحانات " ، ويتردد أحيانا على المقبرة " التي يشعر فيها بارتياح "(٦) ، ويقيم علاقات مع عدة نساء في وقت واحد كما يصرح هو نفسه .(٧) وقد ولد لبريخت ابن غير شرعي(٨) سنة ١٩١٩ . ويرد على لائميه ومتتبعي أخبار نزواته بقوله : " لا بد لي من أن أشق

---

(١) مكاوى ، د . عبد الغفار : مقدمة ترجمة " قصائد من برتولد بريخت " . ص ٣ .
(٢) انظر " برتولد بريخت : حياته واعماله " لنبيل حفار . الحياة المسرحية . عدد ٤—٥ دمشق ١٩٧٨ . ص ١٣٤ .
(٣) انظر كتابه " المسرح الثورى " . ترجمة عبد الحليم البشلاوى . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . القاهرة . بدون تاريخ . ص ٢٠٦ .
(٤) انظر مقدمة ترجمته لكتاب " قصائد من برتولد بريخت " . ص ٢٠ .
(٥) انظر " مسرح الدوائر المغلقة " لحنا عبود . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق ١٩٧٨ . ص ٢٦٨ .
(٦) انظر : Brecht,Bertolt.Journaux .Notes autobiographique 1920-1954. Edition L'Arche.Paris 1978.P 16.
(٧) المصدر نفسه . ص ١٦ ، ٢١ ، ٢٢ ... الخ .
(٨) انظر " برتولد بريخت : حياته وأعماله " لنبيل حفار . ص ١٣٤ .

طريقي بساعدى ، وأن يكون لي الحق كل الحق في أن أبصق حيث أريد ، وأن أنام وحدى ، وأن أكون سيء السيرة عديم الضمير " .(١)

ولعل هذا التدهور في حياة بريخت يعود الى الاسباب التالية :

١ـ ان بريخت الذى اضطر الى قطع دراسته والالتحاق بالخدمة العسكرية سنة ١٩١٨ استطاع ان يرى مآسي الحرب في المشفى حيث انطبعت في ذهنه صور الاموات والمشوهين التي سوف تنعكس بعد قليل على مسرحياته ، وخاصة " أوبرا القروش الثلاثة ".(٢)

وفي فترة خدمته ممرضا كتب بريخت قصيدته " أسطورة الجندى الميت " التي تدين الحرب وتعبر أصدق تعبير عن مقته الشديد لها . وفيما يلي نقتطف من تلك القصيدة المقاطع الآتية :

" الدكتور فحص الجندى بدقة
أو على الاصح ما بقي منه
والطبيب وجد أن الجندى لائق للخدمة
وخاف على نفسه من المسئولية

* * *

وأخذوا على الفور الجندى معهم
وكان الليل أزرق وجميلا
ومن لم يضع الخوذة على رأسه
استطاع أن يرى نجوم الوطن

* * *

دلقوا جرعة نارية
من الكونياك على جسده العفن

(١) من رسالة الى احد اصدقائه . انظر "عالم الفكر" . عدد ٠٣ مجلد " ١١ " وزارة الاعلام الكويت ١٩٨٠ . ص ٢٩٢ .

(٢) إنظر : 3Le Théâtre Complet" de Bertolt Brecht.trad Jean Claude Hémery.Edition L'arche.V2.Paris.P11-96.

وعلقوا ممرضتين في ذراعه
وامرأة نصف عارية

* * *

ولأن الجندى الذى تعفن تفوح رائحته
فقد سار في المقدمة قسيس
يهز فوقه مبخرة
كي لاتنبعث رائحته الكريهة ".(١)

وملخص " أسطورة الجندى الميت " أن عسكريا يموت في أثناء الحرب ثم يخرج من قبره ليقدم خدماته للقيصر ، ولكنه يصبح بعد حين ناقما على الحرب التي يرى أنها سبب تعاسة الجيل الذى ينتمي اليه ، ويعلن تمرده على الأوضاع الاجتماعية السيئة القائمة .

ان مثل هذه المناظر المؤذية كفيلة بأن تغرق بريخت في بحيرة قاتمة من التشاؤم والضياع الناتج عن شعوره بعدم ايمانه بتلك الحرب . ان استقراء تاريخ الأدب غالبا ما يدلنا على ارتباط النزعات السودوية بالحروب الطاحنة ، ويكفي أن نشير الى ظروف نشأة التيار العبثي في أوربا .

٢ـ موت والدته التي كان متعلقا بها الى حد بعيد كما يذكر كتاب سيرته ، وكما تدل بعض مراثيه لها :

" لما ماتت تركوها في التراب
الورود تنمو فوقها ، والفراشات ترف عليها
هي ، الخفيفة ، لم تكد تضغط على الأرض
كم من الآلام احتملتها
حتى أصبحت خفيفة ! ".(٢)

---

(١) " قصائد برتولد بريخت " . ص١٠٥ـ١٠٦ .
(٢) المصدر نفسه . ص٨٨ .

وربما كان موتها هو السبب المباشر في تردد بريخت على المقابر في هذه الاثناء كما أشرنا منذ قليل ·

٣ـ لعل طبيعة بريخت التي وقفنا على أبرز ملامحها في طفولته ومراهقته تنبئ بقابليته لحياة الفوضى والاستهتار · وهكذا فان تلك الطبيعة تحققت حين وجدت الظروف الملائمة ، ويؤنسنا الى ذلك ما يرويه أحد أصدقائه عن كرهه الشديد للراهبات ـ وهن يمثلن المسيحية التي تكبح الغرائز وتحرص على تنظيم المجتمع في ألمانيا آنذاك ، ذلك " الكره الذى ورثه من جدته "[١] كما يذهب ذلك الصديق ·

٤ـ المتتبع لمذكرات بريخت في فترة شبابه يلاحظ وفرة أحاديثه من فتاة مجهولة يرمز الى اسمها عادة بحرف (بي Bi) ، ويبدو أنه كان يحبها أو يشفق عليها كثيرا على الأقل · لقد أصيبت تلك الفتاة بداء السرطان[٢] وعانت كثيرا في المصحات قبل أن تموت ، وليس من شك في أنها تركت أثرها الذى لا يجوز تجاهله في حياة بريخت الشاب ·

٥ـ ان المناخ الاجتماعي والاقتصادى الذى عاشه بريخت الشاب ، وهو المناخ الذى ساد ألمانيا بعد خروجها منهوكة من الحرب العالمية الأولى واضطرارها الى عقد الهدنة مع الحلفاء ولوذ القيصر بالفرار الى هولندا ، ضغط على رئتيه بقوة ، وجعله يحس بصعوبة التنفس :

"كم تسئمني ألمانيا هذه ! انها بلد طيب متوسط ، الألوان شاحبة والسهول جميلة فيها ، ولكن أى سكان ! ريف خائر القوى ، وخشونة لا تنجب معجزات ، بل بلاهة ساكنة ، طبقة متوسطة مجملة برسوم رديئة وذكاء مستهلك ! " ·[٣]

لقد افترضنا من قبل أن بريخت لم يكن راضيا من الحروب القيصرية ، ولكن ذلك لم يمنع بريخت من الشعور بثقل هزيمة ألمانيا وطنه ·ان بعض عبارات بريخت ـ من مثل الخشونة

---

(١) بنجامان ، فالتر : بريخت · ترجمة أميرة الزين · المؤسسة العربية للدراسات والنشر · بيروت ٧٤ · ص ١٥٨ ·

(٢) انظر : "Les Journaux" de Brecht, P 10

(٣) المصدر نفسه · ص ٩ ·

التي "لاتنجب معجزات" و "البلاهة الساكنة"، و "الذكاء المستهلك" — قد توحي لنا — اضافة الى الضيق — بخيبة أمل " نيتشوية " تبدو لنا بوضوح أكثر في قصيدته "ألمانيا " التي كتبها عام ١٩٢٠ :

" ألمانيا أيتها الشقراء الشاحبة
شعثاء السحب ياذات الجبين الناعم !
ماذا حدث في سماواتك الساكنة ؟
الآن أنت جبانة أوربا ٠
الصقور تحوم في سمائك !
الحيوانات تنهش جسدك الطيب
الأموات يلطخونك بوسخهم
وبولهم
يبلل — حقولك
بأسنان عارية يتخاطف الأطفال
الغلة من الجوع
أما الحصاد ، فيسبح في المياه العفنة ! " (١)

اننا نلاحظ امتزاج أصوات النواح على ألمانيا المهزومة بأصوات ادانة قادتها الذين دنسوا أرضها الطيبة وجوعوا أطفالها ٠

* * *

أما من بريخت الناضج فيمكن القول انه أخذ يحس بالتزاماته الاجتماعية والانسانية والسلوكية على حد سواء منذ بدأ يدرس المادية الجدلية دراسة شاملة حين انتسب الى مدرسة العمال الماركسية عام ١٩٢٦ ٠ ولم تمر ثلاث سنوات على انتسابه الى تلك المدرسة حتى رأيناه يعتنق المذهب الماركسي، ويتأكد ايمانه بضرورة الثورة البروليتارية ٠

وهنا نجد بعض الدارسين يحاولون تفسير التجاء بريخت الى الفكر الماركسي

---

(١) انظر كتاب " قصائد برتولد بريخت " ٠ ص ١١٩ ٠

تفسيرا مضللا ، فبريطون بين "فوضويته" السابقة وبين التزامه "الطارئ" — حسبما يفهم من سياق كلامهم — فإن بريخت — في رأيهم — أراد بقوة أن يكبح جماح طبيعته المتمردة واحتياجاته البدنية فحمل نفسه على الخضوع القسري " لنظام خارج عن نفسه "، وهو النظام الماركسي ، أي أن الالتزام هنا أصبح مرادفا للخلاص الروحي أو الاستمتاع على طريقة "النرفانا البوذية" ! ، وليس مرادفا للبحث الواعي الدائب عن مخرج من الأزمات الاقتصادية والأمراض الاجتماعية والانسانية .[1]

ونتيجة لمثل هذه المنطلقات يروج لفكرة انشقاق بريخت وابتعاده عن الايديولوجية الماركسية ، ويستدل على ذلك بقرائن منها ما أعلنه بريخت في برقيته لرئيس دولة ألمانيا الاشتراكية في أعقاب اخماد ثورة العمال : " اذا كان هذا الشعب لا يعجبكم فابحثوا لكم عن شعب آخر ".[2] ومنها أيضا تلكوءه الطويل في العودة الى ألمانيا والاستقرار بها نهائيا . فالناقد "مارتن ايسلن" يشير الى رسالة لبريخت يقول فيها لاستاذه وصديقه الماركسي القديم "كارل كورش" : "نحن لم نصل الى برلين بعد رغم جهود عديدة ، وعلينا الآن أن نحاول الحصول على جوازات سفر سويسرية ، لأن الجوازات الأخرى لن تصلح بعد الآن . وأنا لا أريد في هذه اللحظة بشكل خاص أن أستقر نهائيا في ألمانيا ".[3]

ويرجع "مارتن ايسلن" رغبة بريخت في الحصول على جواز سفر سويسرى الى حرصه الشديد على حفظ خط العودة ، " لأنه كان صعبا على الألمان في ذلك الوقت أن يخرجوا من بلاد هم وليس العكس ".[4]

واضافة الى هذا وذاك فان بريخت — بعد عودته الى ألمانيا — كان يسعى جاهدا للحصول على الجنسية النمساوية التي استطاع أن يحصل عليها — كما يذكر كاتب سيرته —

---

(١) بروستاين ، روبرت : المسرح الثورى . ص ٢١٣ .
(٢) مقدمة د . عبد الغفار مكاوى لترجمة "قصائد من برتولد بريخت" . ص ١٩ . وقد وردت هذه العبارة في مراجع أخرى .
(٣) ايسلن ، مارتن : بريخت في عامه السبعين . ترجمة فريدة النقاش . مجلة المسرح . عدد ديسمبر . القاهرة ٦٨ . ص ١٠ .
(٤) الصفحة نفسها .

عام ١٩٥٠ . ويعطي "ايسلن" هذه الحادثة أهمية خاصة ويتخذها برهانا قاطعا على أن بريخت " لم يكن يريد أن يعرض نفسه لمغامرة الالتزام الكامل بالنظام الشيوعي في ألمانيا الشرقية ". (١)

ومن الأسئلة التي تطرح في هذا المجال ميل بريخت عن التفكير في الاستقرار في روسيا التي كانت قد تبنت النظام الاشتراكي منذ أكثر من عشرين سنة ، والالتجاء الى عواصم أوربا الغربية وأمريكا . (٢)

مثل هذه الآراء يمكن تفنيدها دون عناء . فهي تعتمد في مجملها على وثائق أومصادر تحتاج الى شيء من التدقيق والتحقيق أولا ، وهي تقبل تأويلات أكثر سدادا منها ثانيا .

ان تردد بريخت في العودة الى ألمانيا يمكن تفسيره برغبته في مواصلة نشاطاته الفنية على مستوى واسع ، خاصة وأن عروض مسرحياته كانت دوما تلقى الاهتمام والتقدير اللائقين بها . ولهذا فانه اذا لم يستطع أن يحصل على جواز سفر أجنبي أو جنسية أخرى غير الجنسية الألمانية لن يتسنى له ـ مثلا ـ أن يمارس نشاطه في ألمانيا الغربية التي كان يحن الى انضمامها الى نصفها الآخر . و "مارتن ايسلن" نفسه ينقل عبارة بريخت : " أنا لا أستطيع على أى حال أن أستقر في قطاع من ألمانيا وهناك أصبح ميتا بالنسبة للقطاع الآخر ". (٣)

أما رفض بريخت الاستقرار في الاتحاد السوفييتي فانه يعود الى خشيته من نظام "ستالين" الذى كان يصادر الحريات ويشدد الخناق على الأدباء والفنانين ، وليس الى عدم ايمانه بالايديولوجية الماركسية من حيث هي أيديولوجية . فبريخت لم يكن يطيق تدخل الدولة في أمور الأدب والفن ، ويرى أنها "تؤذى الأدب الذي يواليها ، عبر سحقها

---

(١) ايسلن ، مارتن : بريخت في عامه السبعين . ترجمة فريدة النقاش . مجلة المسرح عدد ديسمبر . القاهرة ٦٨ . ص١١ .
(٢) المصدر نفسه . ص١٢ .
(٣) المصدر نفسه . ص ١١ .

للأدب الذى يقف ضدها ، فهي تضعه تحت وصايتها ، وتنتزع له أسنانه ، وتحرمه من كل موضوعية " . (١)

والكلمة التي وجهها بريخت الى " فالتر أولبريشت "* لاتدل هي الأخرى على رفض النظام بقدر ما تدل على رفض تطبيقات معينة تتعلق بالعمال الذين كان بريخت يتعاطف معهم الى درجة كبيرة .

ومالنا نذهب بعيدا ؟ ! فهذه مسرحيات بريخت تبرز لنا اتجاهه اليسارى بشكل لا يدع مجالا للشك . ان أعماله التعليمية تكاد تكون دعوة مباشرة سافرة الى المنهاج الاشتراكي ، وحتى أعماله الأخيرة التي كثر حولها اللغط لاتخرج عن هذا المنهاج . ان " السيد بونتيلا وتابعه ماتي " التي يعدها الدكتور عبد الغفار مكاوى مختلفة عن سائر أعماله من حيث " أنها ليست من نوع المسرحية ذات الفكرة أو ذات الموضوع " (٢) على الرغم من اعتمادها على حكاية شعبية طريفة ، لاتحجب عقيدة بريخت الاشتراكية ، وهي العقيدة التي تبدو من خلال العلاقة المفتعلة بين السيد والخادم ، كما يعترف الدكتور مكاوى . (٣)

ومع ذلك ، فان أعمال بريخت الملحمية توحي لنا ايحاء قويا بمدى التغير الذى طرأ على آراء بريخت السياسية . اننا نلاحظ هنا اهتمام بريخت — وهو الشيء الذى كان مفقودا في أعماله التعليمية — بالحياة الذاتية للفرد ودوافعه بجانب الاهتمامات الجماعية التي ازدادت عمقا ، بل نجده يجرد مواضيعه أحيانا الى درجة أنها تطمح الى ارتياد الشواطئ الميتافيزية ، كالجدلية المعقودة بين الخير والشر ، والمشكلات الانسانية العامة . (٤)

وقد تعرض " جورج لوكاتش " الى هذه الظاهرة في تطور بريخت مستدلا بأبيات من أشعاره وخاصة قصيدته " الى الخلف " :

---

(١) بريخت ، برتولد : الفنون والثورة . ترجمة ابراهيم العريس . دار ابن خلدون . الطبعة الاولى . بيروت ٧٥ . ص ٣٠ .

(*) يؤكد تلك الكلمة كل من " برنار دور " و د . عبد الغفار مكاوى " و " د . عبد الرحمن بدوى " و " مارتن ايسلن " ، بينما يذهب " د . عادل قرشولي " الى أنها وجهت أصلا الى الشاعر " كوبا " الذى كان في ذلك الوقت أمينا لاتحاد الكتاب الألمان (انظر عدد ١٣ من " الحياة المسرحية " التي تصدر في دمشق . ص ٧) .

(٢) مكاوى ، د . عبد الغفار : مقدمة ترجمته لمسرحية " السيد بونتيلا وتابعه ماتي " . سلسلة " مسرحيات عالمية " . عدد ٢١ . الدار القومية للطباعة والنشر . القاهرة ؟ . ص ١٢ .

(٣) المصدر نفسه . ص ١٢ ، ١٤ .

(٤) انظر " معنى الواقعية المعاصرة " لجورج لوكاتش . ترجمة د . أمين العيوطي . دار المعارف القاهرة ٧١ . ص ١١٦ .

ومع ذلك فاننا نعلم جيدا ،
أن كراهية الشر
يمكنها أن تشوه الملامح
وأن تثور للظلم
وأن تبح الصوت . أسفا اننا
يامن كنا نود أن نفسح مكانا للصداقة
لم يكن في استطاعتنا أن نكون ودودين " (١)

ولعل هذا التغير يرجع الى تلك السنوات التي قضاها بريخت متشردا منفيا " يهيم بين البلاد ، ويغير بلدا ببلد أكثر مما يغير حذاء بحذاء " على حد تعبيره (٢) .

هذا ، ولنا عودة الى أيديولوجية بريخت في صدر الفصل الأول من الباب الثاني ان شاء الله ، وذلك لفحص ملامحها الخاصة ، ان كان لها ملامح خاصة .

وفي مجال الحديث عن بريخت الناضج نسجل عمق كراهيته للحرب . فاذا كان موقفه من الحرب الأولى موضع شك وخلاف ، فان موقفه من الحرب الثانية لاجدال فيه . وهو لا يكره تلك الحرب لأنها لا انسانية وبربرية وغير عادلة فحسب ، بل يكرهها أيضا لأنها كانت ثمرة لعلاقات اقتصادية غير طبيعية . ان بريخت يدرك جيدا أن الطبقة الرأسمالية هي التي شنت تلك الحرب كي تزداد ثراء بازدهار صناعة الأسلحة وغيرها . ومن هنا كان بريخت دوما يدين أولئك الذين يحقدون على النازية والفاشية وينسون أسباب نموهما ، فمن " يناهض الفاشية دون أن يعادي الرأسمالية ، ومن يتأسف على البربرية ، مثله كمثل من يريد أن يأمل حصته من الخروف دون أن يذبح الخروف " (٣) .

* * *

تلك هي حياة برتولد بريخت بايجاز . وقد آثرنا العزوف عن طرق أبواب علم النفس

---

(١) لوكاتش ، جورج : يعني الواقعية المعاصرة . ص ١١٥ .
(٢) انظر " قصائد من برتولد بريخت " . ص ١٩٤ .
(٣) برتولد ، بريخت : خمس صعوبات لدى كتابة الحقيقة . ترجمة نبيل حفار . " مسرح التغيير " . ص ٢٢٨ .

في تفسير حياته حذر الوقوع في مطبات يصعب الخروج منها ، وخوفا من تحمل عبء نتائج افتراضات لا نشك في أنها كانت ستقيدنا وتحجب عنا كثيرا من حقائق آراء بريخت وأعماله .

٭ ٭ ٭

أما من آثار بريخت فهي غزيرة ومتنوعة ، تتراوح بين الشعر والقصة والرواية والمسرحية والمقالة النقدية والاخراجية ، والسيرة الذاتية ، والأوبرا ، والسيناريو ، والبحوث المسرحية وما الى ذلك . لقد ترك بريخت ما يقرب من أربع وثلاثين مسرحية موضوعة أو مقتبسة ، جمعت في اثني عشر جزءا ، كما ترك عشرة دواوين شعرية ، ودراسات عن المسرح بلغت سبعة مجلدات ، ومقالات نقدية وقصصا وروايات جمعت هي الأخرى في سبعة مجلدات .(١)

الا أن شهرة بريخت لا تقوم على كل هذه الفنون ، بل تقوم بالدرجة الأولى على أعماله المسرحية وتنظيره للدراما ، وهو ما يهمنا في بحثنا هذا ، ذلك أن بريخت أعطى حياته للمسرح وأحدث ثورة في مفاهيمه ، وحتى شعره الذى بدأ ينظمه منذ وقت مبكر ، قبل أن يكتب أى فن آخر ، والذى يرفعه في نظر بعض النقاد الى رتبة "غوتة" و "رلكه" لم يكن يتخذه غاية في ذاته بقدر ما كان يوظفه في مسرحياته غالبا .

وفيما يلي نثبت قائمة بأعمال بريخت المسرحية وكتاباته في نظرية الدراما :

أ — <u>مسرحياتـــه :</u>

١٩١٨	بعل
١٩١٩	طبول في الليل
١٩٢١ — ١٩٢٤	في أدغال المدن
١٩٢٣	حياة ادوارد الثاني البريطاني ، وهي مقتبسة عن "مارلو" معاصر شكسبير .
١٩٢٤ — ١٩٢٦	رجل برجل
١٩٢٨	أوبرا القروش الثلاثة ، وهي مقتبسة عن "جان جاى" .

(١) انظر مقدمة "مسرحية بادن لتعليم الموافقة" . ترجمة د . ابو العيد دودو . الشركة الوطنية للنشر والتوزيع . الجزائر ١٩٧٦ . ص ٩ .

(٢) انظر مقدمة د . عبد الغفار مكاوى لترجمته "قصائد من برتولد بريخت" ص ٢٥ .

١٩٢٨ـ١٩٢٩	ازد هار وتد هور مد ينة ما هاجوني .
١٩٢٨ـ١٩٣١	مسرحية باد ن التعليمية حول الموافقة .
١٩٢٩ . .	سرقة لند نبرغ .
١٩٢٩ـ١٩٣٠	الذى يقول نعم والذى يقول لا .
١٩٣٠	جان دارك قد يسة المسالخ .
١٩٣٠	الاجراء (القرار) .
١٩٣٠	القاعدة والاستثناء .
١٩٣٢	الأم ، وهي مقتبسة عن غوركي .
١٩٣٢	الجنود الثلاثة .
١٩٣٢ـ١٩٣٥ .	الرؤوس المستد يرة والرؤوس المد ببة ، وهي مقتبسة عن شكسبير .
١٩٣٣ـ١٩٣٤	الاخوة هوراس والاخوة كورياس .
١٩٣٥	رعب وبؤس الرايخ الثالث .
١٩٣٦ـ١٩٣٧	بناد ق الأم كارار .
١٩٣٧ـ١٩٣٨	حياة غاليليه .
١٩٣٨	محاكمة لوكولوس .
١٩٣٤ـ١٩٤٠	الانسان الطيب في ستشوان .
١٩٣٩	الأم شجاعة وأولاد ها .
١٩٤٠	السيد بونتيلا وخاد مه ماتي .
١٩٤١ـ١٩٤٢	أرتورو أوى .
١٩٤٢ـ١٩٤٣	شفيك في الحرب العالمية الثانية .
١٩٤٣ـ١٩٤٧	دائرة الطباشير القوقازية .
١٩٤٤ـ١٩٤٥	رؤى سيمون ماشار .
١٩٤٥ـ١٩٤٨	كومونة باريس .
١٩٤٧ـ١٩٥٦	انتيغون ، وهي مقتبسة عن سوفوكل .
١٩٥١	تقرير هامبورغ .
١٩٥١	معلم القصر ، وهي مقتبسة عن لينس .
١٩٥٢	كوريولان ، وهي مقتبسة عن شكسبير .

١٩٥٢	دون جوان ، وهي مقتبسة عن موليير .
١٩٥٢	طبول وأبواق ، وهي مقتبسة عن فاركار .
١٩٥٣	توراندوت (أو مؤتمر غاسلي الأدمغة) .

ب — أعماله النظريـــة :

١٩٣٥	"خمس صعوبات لدى كتابة الحقيقة" (مقالة مهمة) .
١٩٣٥–١٩٤١	سلسلة من المقالات النقدية القصيرة كان ينشرها في الصحــف والدوريات .
١٩٣٧–١٩٥١	"شراء النحاس" (حوارية مطولة تتناول جمالية الفن المسرحي) .
١٩٤٨	"الأورغانون الصغير للمسرح" (دراسة جمالية يطرح فيهـــا زبدة نظريته في المسرح الملحمي) .
١٩٥٢	"العمل المسرحي" (المتضمن كل ما يتعلق بستة عروض مسرحية قدمها "البرلينر أنسامبل" .

* * *

وآثار بريخت المسرحية يمكن تصنيفها كما يلي :

آ — الاتجاه التعبيري ، وهو الاتجاه الذى يشمل أعمال بريخت المبكرة في فـــترة شبابه . وربما جاز لنا أن نحدد نهاية هذه المرحلة بتاريخ انتماء بريخت الى كلية العمـــال الماركسية عام ١٩٢٦ .

ان آراء النقاد في هذه المرحلة متضاربة وضبابية . فبينما يحاول "مارتن ايســـلن" أن يتقصى ملامح الوجودية العبثية والرومانتية الجديدة اللتين تلائمان ثورة بريخت الفوضويـــة الموجهة في شكلها ضد نظام المجتمع البورجوازى وجشعه ، وضد عدم الانسجام والسخف في الكون والطبيعة الانسانية ،(1) يحاول "فالترينجامان" من جهته أن يصب ثورة بريخت الشاب على المجتمع البورجوازى ، ويتخذ مسرحياته الأولى وثائق احتجاج جاف اللهجـــــة علـــى

---

(1) انظر "المسرح الثوري" لمارتن ايسلن . ص ٢٠٦ وما بعدها .

الحرب [1] ويحذرنا " بنجامان " من خطر اعطاء الأهمية للصوت الفردى الانعزالي في أعمال بريخت الأولى ، لأن ذلك الصوت — برأيه — تمرد على المجتمع المستغل ووصف له أيضا . ويرفض " بنجامان " أن يضعه في خانة التعبيريين الذين كان تيارهم سائدا آنذاك بحجة " أن رفضهم للحرب أخلاقي ، ومسرحياتهم التعبيرية تذكر الانسان بانسانيته وضميره ، وتعيده أبدا الى حالة الفطرة الأولى كما يفعل روسو ، لتخلصه من كل الروابط الاجتماعية " [2] ، خلافا لبريخت الذى كان بعيدا عن هذه المثالية ومرتبطا بالواقع الاجتماعي المعيش .

ولكن " بنجامان " لايجرؤ على نعت . أعمال بريخت تلك بصفات مذهب أدبي معين .

ويذهب " داركوسوفين " — مجاريا بعض النقاد — الى أن بريخت في هذه المرحلة ليس سوى عدمي ذاتي ، ترك أرض الواقع دون أن يبحث له مسبقا عن موقع يضع فيه أقدامه ، فاتخذ الاغتراب عنده شكل الارتداد الى العبث " [3].

أما " برنارد ور " فيؤكد أن مسرحية بريخت الأولى " بعل " سيرة ذاتية لكاتب مسرحي تعبيرى [4] ، الا أنه — برأيه — لم يلبث أن أدار ظهره للتعبيرية واتجه نحو الواقع الحي في مسرحيته الثانية " طبول في الليل " [5].

ولا يتردد الدكتور عبد الغفار مكاوى في وسم آثار بريخت المبكرة " بالنزعة العدمية التعبيرية " [6].

وفي سياق حديث الدكتور أبي العيد دودو عن " مسرحية بادن لتعليم الموافقة " يذكر أن بريخت لم يخرج عن اطار المدرسة التعبيرية [7] حتى غاية ١٩٢٩ .

---

(١) بنجامان ، فالتر : بريخت . ص ١٧٣ .
(٢) المرجع نفسه . ص ١٧٥ .
(٣) سوفين ، داركو : المرآة والدينامو . ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد . مجلة المسرح عدد ٥٨ . القاهرة ٦٨ . ص ٧ .
(٤) انظر: Dort,Bernard:Lecture de Brecht.P.40
(٥) المرجع نفسه . ص ٤١ .
(٦) انظر مقدمة ترجمته لكتاب " قصائد من برتولد بريخت " . ص ٢٠ .
(٧) انظر مقدمة ترجمته " لمسرحية بادن لتعليم الموافقة " . ص ٩ .

واضافة الى كل هؤلاء يشير الدكتور عادل قرشولي الى أسماء "محمد غنيمي هـــلال" و "منير أبو دبس" و "رشاد رشدى" و "كمال عيد" و "محمد بركات" الذين كانوا يتفقــون على انتماء بريخت الى المذهب التعبيرى[1]، وهو الرأى الذى يرفضه الدكتور قرشولي ويبذل جهدا واضحا من أجل اظهار خطله[2]، فيلفت نظرنا الى زئبقية المصطلح ، وعدم تجانس الوســـائل الفنية للتعبيريين ، فقد كانت تلك المدرسة التي يحشرون فيها عادة "تشكل ظاهرة أدبيـــة متعددة الوجوه ، حتى ليصعب الحكم عليها من خلال عمل واحد أو انتاج كاتب واحد ، وايجاد مقاييس عامة لها يمكن تطبيقها على كل من يطلق على أعمالهم صفة التعبيرية "[3].

وحين ييأس الدكتور قرشولي من ايجاد الصفات الشكلية للأعمال التعبيرية يجـــارى الرأى القائل بأن القاسم المشترك الوحيد الذى يجمع بين التعبيريين هو " الانطـــلاق ، فلسفيا ، من منطلقات المثالية الذاتية "[4].

الا ان الدكتور قرشولي يناقض نفسه أحيانا فينسى هذه "المنطلقات" ويؤكد أن بريخت كان شكليا في بداياته[5]، وأنه استخدم بعض الوسائل الفنية التي كان يستخدمهـــا التعبيريون ، كما تناول مواضيع كانوا يتناولونها[6].

ومع هذا فان الدكتور قرشولي يرفض أن يكون بريخت تعبيريا ، بل يضعه في "الخـــط المعارض للتعبيرية"[7]، ويخرج من تحليله لمسرحية بريخت " طبول في الليل " الى نتيجـــة مفادها أن مواقفه كانت واقعية مناقضة لمواقف التعبيريين المثالية ، وهو ما أدى به في نهايـــة العشرينات ، الى " سبر أغوار قانونيات هذا الواقع بهدف المساهمة في تغييره "[8].

---

(١) انظر " برتولد بريخت في المرآة العربية " للدكتور عادل قرشولي . الحياة المسرحية . عدد ١٤ . ص ٤ــ٥ .
(٢) المرجع نفسه . ص ٥ــ٨ .
(٣) المرجع نفسه . ص ٦ .
(٤) المرجع نفسه . ص ٧ .
(٥) قرشولي ، للدكتور عادل : برتولد بريخت في المرآة العربية . الحياة المسرحية . عدد ١٣ . ص ٨ .
(٦) قرشولي ، د ، عادل : برتولد بريخت في المرآة العربية . الحياة المسرحية . عدد ١٤ ص ٨ .
(٧) المرجع نفسه . ص ٨ .
(٨) المرجع نفسه . ص ١٠ .

لقد رأينا من قبل بعض النقاد يحاولون أن يمدوا جسرا بين بريخت والعدمية الوجودية على امتداد حياته ، وها نحن نرى من يحاول ان يمد ذلك الجسر بين بريخت الشاب وبريخت اليسارى الناضج ، المؤمن بضرورة تغيير العالم .

والحق أنه من الصعب أن ننفي تعبيرية بريخت ونخرجه من دائرتها بسهولة . لقد شهد بريخت في مرحلته هذه أوج ازدهار المدرسة التعبيرية ، فقد ظل مغرما بالشاعر الثائر " جورج بوشنر " ، والكاتب المسرحي " فرانك فيدكيند " [١] الذى أقام له حفل تأبين خاص حين مات ، واعتبره " مثله الاعلى [٢] في الكتابة المسرحية . ومن المعروف أن هذين الكاتبين من أكبر ممثلي المدرسة التعبيرية في ألمانيا .

وكي لانتهم بالنظر الى بريخت وتطوره " بشكل ميكانيكي [٣] من خلال التطور الفني أو التاريخي الذى واكب ازدهار التعبيرية ، فاننا سوف نحاول بايجاز أن نفحص بواكير بريخت المسرحية في ضوء مفاهيم التعبيرية .

تهدف التعبيرية الى " تصوير أعماق النفس البشرية ، والى تجسيد مكونات العقل الباطن " [٤] ذلك أن التعبيريين يعتقدون أن الحقيقة الانسانية تكمن في أعماق البشر لا في مظاهرهم الخارجية التي تعتبر بمثابة القشور .

هذا على نطاق المرامي والمضامين البعيدة ، أما فيما يتعلق بالشكل فان من أهم ميزات التعبيرية في المجال المسرحي [٥] تعدد المشاهد ، والاهتمام بالبطل الدرامي الواحد

---

(١) انظر مقدمة د . عبد الغفار مكاوى لترجمته " قصائد من برتولد بريخت " . ص ٤ .
(٢) حفار ، نبيل : برتولد بريخت : حياته وأعماله . الحياة المسرحية . عدد ٤-٥ . ص ١٣٤ .
(٣) ترشولي ، د . عادل : لماذا اتجه برتولد بريخت الى المسرح التعليمي ؟ . كتاب " مسرح التغيير " . ص ١٩ .
(٤) حمادة ، د . ابراهيم : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية . دار الشعب . القاهرة ١٩٧١ . ص ١٠٤ .
(٥) المرجع نفسه . ص ١٠٤ .

الذى يعاني من أزمة نفسية عنيفة ، وتقديم أحداث فوضوية ومشوهة ، واختيار اللغة المفككة الشاعرية السريعة الخالية من الزخارف والمحسنات البلاغية ، والمقتضبة التي تذكرنا " بأسلوب البرقيات " .[١]

ولعل الناظر في أعمال بريخت يلاحظ أن كل هذه الخصائص ، أو جلها على الأقل ، كانت متوفرة .

في مسرحية بريخت الاولى " بعل "[٢] نجد أنفسنا أمام شاعر شاب يتمرد على مواضعات المجتمع ويحس بأنه طائر في غير سربه ، ويحيا حياة بوهيمية خليعة ، فيقيم علاقات مع عدة نساء ، ولكنه كان يلفظهن كما تلفظ النواة بمجرد أن ينال وطره ، ويقضي أوقاته عازفا على " الغيتار " أو مؤلفا الاغاني . ويوما يرتكب جريمة قتل بدافع غيرة مبعثها الشذوذ الجنسي .

ويحاول " فالتر بنجامان " أن يبرز الملامح الواقعية لهذه المسرحية مستعينا بعبارة بريخت نفسه : " اذا كان بعل انعزاليا ، فذلك يرجع الى مجتمعه الانعزالي " .[٣] وكذلك الأمر بالنسبة للدكتور " ترشولي " الذى يحاول أن يمحو كل أثر للمثالية في نفسية " بعل " ويلح على انفتاحه على الدنيا وتعطشه للحياة في الواقع خلافا لأحد أبطال الشاعر الألماني " يوست " المتقوقع على ذاته في برجه العاجي .[٤]

اننا نسلم بعلاقة " بعل " بالواقع ، وهي العلاقة التي لايخلو منها أى عمل أدبي مهما كان مغرقا في الخيال والمثالية ، ولكن يجب ألا نغض الطرف عن ضعف هذه العلاقة من جهة ، وعن ذلك الولع المسرف بالماديات من جهة أخرى . فتعطش " بعل " الى الحياة المادية على غرار " أبيقور " يتخذ شكل نزعة اشراقية . واذن فان ماديته " مثالية "

---

(١) الحاني ، د . ناصر : المصطلح في الأدب الغربي . منشورات المكتبة العصرية . صيدا ـ بيروت ١٩٦٨ . ص ٣٧ .

(٢) انظر : le"Théâtre complet"de Brecht.Edition l'Arche.V1.Paris1947 P8-67

(٣) بنجامان ، فالتر : بريخت . ص ١٧٢ .

(٤) انظر " برتولد بريخت في المرآة العربية " للدكتور عادل ترشولي . الحياة المسرحية . عدد ١٤ . ص ٨ـ٩ .

ان صح التعبير . وهذا يبدو لنا منذ بداية المسرحية بأنشودة " بعل العظيم " التي ترسم آفاق شخصيتها الرئيسية :

" والانثى العظيمة ، الارض التي تستسلم وهي تضحك
لكل من يرضى بأن تسحقه تحت قدميها
أعطته بعض النشوة التي يحبها
ولكن بال لم يمش : بل راح يتطلع أمامه .

* * *

وعندما كان بال لا يرى حوله غير الجثث
كانت شهوته تتضاعف على الدوام
مازال لي مكان ، كما يقول بال ، فليس عددها كبيرا .
مازال لي مكان ، كما يقول بال ، في حجر هذه الانثى .

* * *

سواء أكان الله موجودا ، أو لم يكن هناك اله
فالامر مادام بال موجودا سيان عند بال .
لكن الامر الذى لا يقبل فيه بال المزاح
هو هل هناك نبيذ أم ليس هناك ؟ ".(١)

وفي المسرحية الثانية " طبول في الليل " التي كانت تحمل في البداية عنوان " سبارتاكوس " والتي منح بريخت " جائزة كلايست " من أجلها ، نقابل الجندى " كراغلر " الذى انقطعت أخباره من خطيبته " آنا " منذ أربع سنوات ، مما يجعل " باليكا " والد الفتاة يحتم على ابنته أن تختار غيره بدلا من الانتظار . وفجأة يظهر " كراغلر " ليطالب بخطيبته فيعرف الحقيقة ويصاب بصدمة ، ثم يقرر أن يقف في صف ثورة نوفمبر ١٩١٩ ، وهي ثورة كان يشنها أبناء طبقته المعدمون وزملاؤه المشبوهون ضد أمثال والد خطيبته الرأسمالي

(١) انظر " قصائد من برتولد بريخت " . ص ٣٦ـ٣٨ .

الذى استغل ظروف الحرب الخارجية وأثرى على حساب الطبقة الفقيرة ، ولكنه لا يلبث أن يكتفي باستعادة خطيبته الحامل مديرا ظهره للثورة وتاركا الفرصة للرأسماليين كي يستعيدوا زمام الأمور التي كادت تفلت من أيديهم . انه كان يدرك أن تخليه عن التوار ليس في صالحه اطلاقا ، ولكنه مع ذلك يأخذ خطيبته ويعود الى البيت من احدى الحانات : " يكفيني ! (يضحك باهتياج) انها مسرحية سخيفة ! أوراق ، وقمر من ورق ، وفي الخلف منضدة الجزار هي وحدها الموجودة . (يبدأ من جديد يذهب ويجيء ، يداه متدليتان حتى الأرض ، وهكذا يستعيد طبل المشرب) لقد نسوا طبلهم . (يدق عليه بعنف) " النصف سبارتاكوس أو جبروت الحب " . " حمام الدم في حي الصحف " أو " في جلده يشعر كل رجل بأنه أفضل واحد " . (يرفع جفنيه ثم يسبلهما) بترس أو بغير ترس . (يدق الطبل) مزمار القربة يعزف ، المساكين في حي الصحف يموتون ، المنازل تنهار على رؤوسهم ، ها هو الفجر ، انهم ممددون على الاسفلت كالقطط الغرقى ، انني خنزير ، والخنزير يعود الى بيته . (يتنفس الصعداء) سوف ألبس قميصا نظيفا ، جلدى ما يزال على جسدى ، سترتي سوف أنزعها عني ، وحذائي سوف ألمعه (يضحك بخبث) الصراخ كله سوف ينتهي في صبيحة الغد ، لكني أنا سوف أكون في فراشي غدا صباحا ، وسوف أتناسل كي لا أنقرض . (يدق على الطبل) لاتنظروا اذن نظرات رومانتية ! .. عصابة المرابين ! (يضحك ملء شدقيه) (يكاد يختنق) أيها الجبناء ، أيها السفاحون ! ... كل هذا عربدة ولعب أطفال . الآن جاء دور السرير ، الكبير ، الأبيض ، السرير الواسع ، تعالي ! ".(١)

لقد فضلنا اقتطاف هذا النص الطويل من " طبول في الليل " عمدا ، وذلك كي يتسنى لنا أن نرى موقف "كراغلر" الذى كان ممزقا بين العقل والهوى ، بين الواجب والعاطفة الأنانية ، بكل تفاصيله تقريبا ، من جهة ، وكي نتتبع ميزات بريخت الأسلوبية في هذه المرحلة — وهي الميزات التي تنطبق تماما على ما كنا قد حددناه من ميزات التعبيرية اللغوية منذ قليل — من جهة أخرى .

ان بريخت في هذه المرحلة التعبيرية كان عاجزا بالفعل عن تقدير مجازفة تلك الثورة

---

(١) انظر : Brecht,Bertolt:Théâtre Complet,V1,P 120.

الطبقية وتبعات فشلها [١] وربما كان ذلك عائدا الى عدم تسلحه " بالجدلية " التي التزم بها فيما بعد ، حسب رأى الدكتور ترشولي [٢].

وهذا ، على أى حال ، لن ينفي صفة التعبيرية لدى بريخت . فماديته " المثالية " التي طغت على مسرحيته " بعل " تعود لتظهر في هذه المسرحية من جديد .

وربما كانت مسرحية بريخت الثالثة " في أدغال المدن "[٣] تمثل أوج تعبيريته . وتدور أحداث هذه المسرحية حول صراع حاد نشأ بين تاجر كهل اسمه " شلينك " وبين الشاب " جارجا " أمين المكتبة . وذلك حين أراد الكهل أن يستثير الشاب بايهامه أنه يرغب في شراء آرائه . ولما كان الشاب مثاليا معتدا بنفسه يرى في هذا العرض اهانة له فان الكهل يزداد تمسكا بغرضه فيغريه بالمال الوفير ، وعندما يقابل بالرفض يعمد الى طبخ مكائد رهيبة من أجل حمل الشاب على الموافقة ، فيحرض أحد أتباعه على مراودة محبوبة الشاب حتى تذعن وتنقلب الى مومس ، ثم يسعى الى فصله من عمله مصدر رزقه ، وحينئذ يضطر الشاب الى منازلة هذا الخصم الذى نزل عليه من السماء ، ويحاول ان يستعيد كرامته وحريته . ونفاجأ بالكهل " شلينك " يسهل مهمة " جارجا " فيدخله هذا الى السجن ، ولكنه حين يخرج يعمل على الانتقام ؛ وهكذا يستمر الصراع سجالا بين الطرفين طوال عشر جولات على الحلبة ، ولكن " شلينك " يسقط أخيرا ويكون مصيره حبل المشنقة .

ان تصرف " شلينك " كان نتيجة لاصابته بالمازوخية ، فهو كالمصارع الذى يلوح للثور بالخرقة الحمراء ثم يستلقي أمامه من تلقاء نفسه حين يدركه ، ولكنه يحتال كي ينهض من جديد ويواصل اللعبة الممتعة . ومن هنا نرى " شلينك " يعرب عن صداقته للشاب " جارجا " : " اننا رفاق ، رفاق عمل ميتافيزى " .[٤] ان هذه الصداقة التي يتحدث عنها الكهل صداقة تتحقق عن طريق الاعمال العدوانية ، وكأن التواصل بين البشر بالوسائل الطبيعية لم يعد ممكنا !

---

(١) انظر " بريخت " لفالتر بنجامان . ص١٧٧ .

(٢) انظر مقالته " بروتولد بريخت في المرآة العربية . الحياة المسرحية ، عدد ١٣ . ص ١١–١٢ .

(٣) انظر : le "Théâtre Complet" de Brecht.V1.P 125-184.

(٤) انظر : Brecht,Bertolt:Théâtre Complet.V1. P 177 .

وهذا ما جعل " حنا عبود " يحاول أن يقيم علاقة بين بريخت و " يونسكو " و " آلبي " وغيرهما من أقطاب " اللامعقول " .(١)

ومهما يكن من أمر ، فان أمثال هذه الشخصيات الميتافيزية التي لاتحركها الظروف الاجتماعية والاقتصادية ، وانما تحركها دوافع ذاتية " تعبيرية " .. هذه الشخصيات يمكن أن تكون قد خرجت بالفعل من مسرحيات " فيدكند " أو " بوشنر " – استاذى برتولد المفضلين في مرحلة شبابه – لترتدى مسوحا بريختية .

هذا ، ولسنا في حاجة – في هذه العجالة – الى حصر الملامح الشكلية التعبيرية التي تلمس في مسرحيات بريخت " بعل " ، " طبول في الليل " ، و " في أدغال المدن " ومن شاء أن يتأكد من ذلك فعليه أن يعود الى هذه النصوص كي يلاحظ الاهتمام بالبطل الواحد ، وتعدد المناظر ، وطبيعة الأحداث المضطربة ، وأداة التواصل المفككة المتوترة ، السريعة .(*)

ب – الاتجاه التعليمي . اذا كانت آراء النقاد متضاربة حول مسرحيات بريخت التعبيرية فانهم يجمعون – فيما أعلم – على التزامه بالنزعة التعليمية في فترة من حياته الأدبية أو المسرحية .

في هذه المرحلة نرى بريخت الذى عكف على دراسة الماركسية وتشبع بمبادئها يخضع فنه لتحقيق واحد من أهم أغراض تلك النظرية ، ألا وهو " تغيير العالم " بدلا من تفسيره . ومن هنا أعلن حربه ضد نظريات " الفن للفن " وضد مفاهيم البورجوازية للمسرح والأدب .

وبالطبع فان البورجوازية التي تحالفت مع " هتلر " آنذاك أحست بالخطر الذى تشكله الحركة التقدمية المضادة التي قوى نشاطها في أعقاب تلك الأزمة الاقتصادية العنيفة التي مرت بها الرأسمالية الألمانية عام ١٩٢٩ وانعكست آثارها على الشعب ، فراحت تصادر أى عمل

---

(١) عبود ، حنا : مسرح الدوائر المغلقة . ص ٢٧٨ ، ٢٨٠ .

(*) تستحسن العودة الى النص الذى نقلناه من مسرحية " طبول في الليل " في الصفحات السابقة .

مسرحي تشتم فيه رائحة المعارضة ،[1] وتغلق المسارح الرسمية في وجه الكتاب الاشتراكيين .

هذا الوضع جعل بريخت يكتب لفرق العمال وفرق الهواة ذات الوسائل المسرحية البسيطة[2] التي تستوعب أعمالا مثل " القرار " أو " الاستثناء والقاعدة " . ان هذا النوع من المسرحيات يستطيع أن يستغني عن المسارح المعقدة ، كمسرح " بسكاتور " المجهز بكل الوسائل التقنية .

ويؤكد بريخت في هذه المرحلة أنه لم يكن يطلب " الخلود "،[3] وانما كان يطلب توعية العمال وتدريبهم على التفكير المادي خاصة . ولهذا نراه ينبه القراء الى عبث البحث عن موضوعة معينة أو تفنيد فكرة مضادة ، ومن حجج تسعى الى الاقناع برأي ما ، لانه كان يهدف الى تمارين ملينة " مخصصة لرياضتي العقل والروح كما ينبغي أن يكون الجدليون الجيدون " .[4]

ما يدعيه بريخت هنا ليس صحيحا كله ، فهو على الرغم من اهتمامه الشديد بالجدلية وشعوره بحاجة الكاتب ، أي كاتب ، الى التسلح[5] بها ، لم يكن يتخذها هدفا في حد ذاتها بقدر ما كان يتخذها وسيلة للاقناع بالايديولوجية الماركسية . وهذا شيء طبيعي بالنسبة لبريخت المتشبع بأحكامها ، ففي " القرار " يعرض أربعة " محرضين " من ناشري الفكر الاشتراكي في أوساط العمال تفاصيل قضية أمام " جوقة القضاة " ، ملخصها أن هؤلاء المحرضين أنفسهم قتلوا رفيقا لهم بالرصاص وألقوا جثته في " حفرة كلس " . ولم يقتلوه بدافع الشك في سلوكه واكتشاف خيانته ، ولكن بدافع التكفير عن " نواياه الطيبة " التي عرضت حركتهم السرية للخطر .[6]

وتتابع الجوقة أحداث الحكاية باهتمام متدخلة من حين لآخر ، ثم تصدر حكمها التالي :

---

(١) انظر مقالة د . عادل قرشولي " لماذا اتجه برتولد بريخت الى المسرح التعليمي ؟ " . كتاب " مسرح التغيير " . ص ١٣-١٧ .

(٢) المرجع نفسه . ص ٣٣ .

(٣) انظر مقالة فيرنر ميتنتسفاي " بريخت ١٩٧٣ " . كتاب مسرح التغيير . ص ٩٤ .

(٤) من مقدمة " القرار " لبريخت . ترجمة محمد عيتاني . دار ابن خلدون . الطبعة الاولى . بيروت ١٩٧٧ . ص ٦ .

(٥) بريخت ، برتولد : خمس صعوبات لدى كتابة الحقيقة . ترجمة نبيل حفار . كتاب مسرح التغيير " . ص ٢٢٥ .

(٦) بريخت ، برتولد : القرار . ص ١٠

"نحن موافقون على ما فعلتم
ان روايتكم تبين لنا أنه تلزم أشياء كثيرة لتغيير العالم :
الغضب والصلابة • العلم والسخط
المبادرة السريعة ، والتفكير الطويل
الصبر البارد والدأب اللامتناهي
فهم الحالة الخاصة وفهم المجمل :
ان دروس الواقع هي وحدها التي يمكنها أن تعلمنا
كيف نغير الواقع " •[1]

وبريخت هنا لا يريد ان يقنع بهذه المزايا والصفات التي تشيد بها الجوقة ، ولكنه ايضا يريد أن يقنع بضرورة الاقدام على القتل واستعمال العنف من أجل تغيير العالم •

وفي" القاعدة والاستثناء"[2] نجد أنفسنا أمام تاجر يحث خطاه الى مدينة "أورجا" حيث توجد حقول البترول التي يخشى أن يسبقه اليها منافسوه ويستغلوها قبل وصوله • ولهذا نراه يستبد بتابعه الذى كان ينوء تحت أدوات العمل ويستعمل معه أسلوب الترغيب والترهيب كي يسرع في جر ساقيه • وحين يشفق دليله على هذا العبد التعيس يطرده ويستعمل مرة السوط او المسدس كي يحمله على السرعة ، ومرة أخرى يعمد الى ملاطفته خوفا من انقلابه عليه في البرارى المهجورة • ويضل التاجر وتابعه فلا يهتديان الى المدينة ، وينفد ماكانا يدخرانه من ماء • ويهم العبد بتقديم وعائه الخاص الى سيده فيستريب هذا الأخير ، ويحسب أن تابعه يريد أن يحطم رأسه بحجر ، فيطلق عليه الرصاص •

وتكتشف الجريمة فيقدم التاجر الى المحاكمة ، وهنا يتجند القضاة للدفاع عن المجرم ، ويثبتون بالأدلة "القاطعة" أن التاجر بريء ، لأنه كان في حالة دفاع شرعي عن النفس • وهكذا تفشل أرملة العبد في الاقتصاص لفقيدها • وتنتهي المسرحية بتعليق جوقة الممثلين على ما حدث :

(١) بريخت ، برتولد : القرار • ص٥٦ •
(٢) انظر : Le"Théâtre Complet" de Brecht.Edition L'Arche.T3. Paris 1974. P.7-30.

" هكذا تنتهي
حكاية مسافر
لقد سمعتم ورأيتم
لقد رأيتم الاعتيادي ،الذي يحدث دون توقف ".(١)

كل هذه الآثام تعد قواعد ثابتة في النظام الرأسمالي : احتقار التجار الكبار للفقراء ،واستعبادهم ،واستياقهم بالشدة أو اللين ، وحرص هؤلاء العبيد الفقراء على الرضوخ لأسيادهم وتقبيل الأيدي التي تصفعهم ،وعدم تورع الرأسماليين عن ارتكاب الجرائم ، اذا لزم الأمر ،وسوء ظنهم بعبيدهم ،وتلهف الرأسماليين على الاثراء والتطاحن ،ووقوف القانون في جانب الأقوياء .. تلك هي القاعدة المطردة ، أما الاستثناء فيمكن أن يوجد في طبقة الكادحين فقط . ذلك ما أراد بريخت أن يلقنه قراءه أو مشاهديه من العمال خاصة .

وفي مسرحية " الاخوة هوراس والاخوة كورياس "(٢) يحرص بريخت على اعطائنا دروسا في الاستماتة في الدفاع عن الوطن واستغلال أبسط الوسائل في المنازلة ، والاستفادة من الحيل والخبرات المحلية التي تمكن من هزم الغزاة مهما كانت عدتهم وقوتهم(*) .

وما يقال في هذه المسرحيات الثلاث يقال أيضا في سائر مسرحياته التعليمية الأخرى .

ومن أهم خصائص أعمال هذه المرحلة التعليمية – اضافة الى التلقين – المباشرة ، وتكبيل الشخصيات بحيث تصبح أبواقا للمؤلف أو قطع شطرنج ، والتضحية بالفرد من أجل الجماعة ،وأخيرا الميل الى القصر .

---

(١) انظر : le"Théâtre Complet" de Brecht.Ed.T3.Paris 1974.P.7-30
(٢) بريخت، برتولد : " الاخوة هوراس والاخوة كورياس " . ترجمة سعيد حورانية ، دار الفارابي . بيروت ١٩٧٩ .
(*) الملاحظ أن بريخت في هذه المسرحية يركز على الروابط المادية البحتة التي تشد الانسان الى وطنه . ويهمل الروابط الروحية التي يمكن أن تكون أقوى وأصلب فلو اتبعنا منطق بريخت هنا لما تردد الواحد منا في التخلي عن وطنه بمجرد عثوره على ظروف مادية أحسن .

في سنة ١٩٣٤ تقريبا يكف بريخت عن كتابة مسرحياته التعليمية ويأخذ في الاتجاه نحو مرحلة في غاية الأهمية من حيث "الكم" و "الكيف" على حد سواء ، وهي المرحلة الملحمية .

◆ ◆ ◆

حـ — الاتجاه الملحمي : حين امتلك بريخت زمام هذا الاتجاه وتبلورت نظريته في المسرح ، أصبح " أعظم الكتاب الدراميين الفنيين في عصره وأوسعهم نفوذا أيضا[1] " ، في نظر أكبر النقاد من أمثال "جورج لوكاتش" .

وهذا الاتجاه يجدر بنا أن نستوعبه ونحصل على صفوة ما يمكن أن يقال في نعته من خلال عرضنا لنظرية بريخت نفسه .

(١) لوكاتش ، جورج : معنى الواقعية المعاصرة ، ص ١١٧ .

نظرية بريخت في المسرح

ظل " أرسطو " يمارس تأثيره على المسرح أمدا طويلا ، الى أن جاء العصر الحديث بحركات درامية أخذت تهد جدران نظرية " المعلم الأول " ، أحيانا عن وعي وأحيانا أخرى عن غير وعي • وكان معول بريخت أقوى المعاول التي قوضت أركان تلك النظرية •

لقد تأمل بريخت في المسرح التقليدي فألفاه غير صالح بتاتا لعصرنا الحديث ، عصر التطور الرهيب للعلم الذي يتطلب مواكبة جماليات تختلف عن الجماليات العتيقة ، كما اقتنع بفكرة " التغيير " التي أخذها عن الماركسية وأراد أن يجعل المسرح في خدمتها ، الا أنه وجد أن مفهوم المسرح الأرسطي أو البورجوازي بوسائله المستهلكة لن يستطيع أن يحقق غرضه الذي وقف حياته عليه •

حين أراد أرسطو أن يعرف التراجيديا قال : " انها محاكاة فعل جليل ، كامل ، له عظم ما ، في كلام ممتع تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه ، محاكاة تمثل الفاعلين ولا تعتمد على القصص ، وتتضمن الرحمة والخوف لتحدث تطهيرا لمثل هذه الانفعالات " •(١)

لم يناقش بريخت كل جزئيات هذا التعريف ، وانما ركز اهتمامه على وظيفة المسرح ، لأن المفهوم الأرسطي لتلك الوظيفة كان يشل المسرح الرأسمالي والبورجوازي عن أداء مهمته التي يراها هو •

وظيفة التراجيديا عند أرسطو هي " التطهير "(*) من انفعالات كالشفقة والخوف •

---

(١) طاليس ، أرسطو : فن الشعر • ترجمة د • شكري محمد عياد • دار الكاتب العربي للطباعة والنشر • القاهرة ١٩٦٧ • ص٤٨ •

(*) موضوع هذا المصطلح يندرج في اطار موضوع أعقد وأرحب ، وهو وظيفة الأدب (انظر ص ٣١–٤٣ من كتاب " نظرية الأدب " لأوستن وارين ورينيه ويليك) • لقد اثار هذا المصطلح الأرسطي جدلا طويلا بين النقاد الذين اختلفوا في تفسير التطهير وكيفية حصوله • ويمكن أن نجمل أهم تفسيرات أولئك النقاد فيما يلي :

١– نظرية التسامي (ليس بالمعنى الفرويدي) : ان وظيفة الدراما هي تطهير المتفرج من عاطفتي الخوف والشفقة من طريق التحرر من المطابقة بينه وبين البطل التراجيدي ، فيتسامى " فوق صروف القدر العمياء " ، وبذلك يلقي عن كاهله مؤقتا قيود الحياة وأعباءها " (انظر ص ١٠ من كتاب " ضرورة الفن " لارنست فيشر) =

ولا ريب في أن " التطهير " الذى يقصده أرسطو يوءدى الى تصريف انفعالات غير مرغـــوب فيها ، لانها تضايق الانسان روحيا أولا شعوريا ،وبالتالي فان المتفرج سوف يستمتـع نفسيا اضافة الى استمتاعه حسيا "بعناصر التحسين " التي يعد الغناء أعظمها امتاعـــا كما يذكر أرسطو [1]

يرى بريخت أن هذا النوع من المتعة يعد ظاهرة انحلالية لاتختلف عن ظاهرة تناول المخدرات . صحيح أن المسرح "هو انتاج صورحية لأحداث حقيقية أو موضوعة وقعـــت

٢ـ نظرية المقارنة : ان افلاطون يهاجم المأساة بدعوى أنها تذكي في النفس عاطفتي الخوف والشفقة ، مما يوءدى الى ضعف في الناحية الانفعالية لدى المتفرج الذى يصبح أقرب الى الميوعة منه الى الرجولة (أفلاطون : أيون . انظر "نصوص من النقــد الادبي ـ اليونان " . الجزء الأول . ترجمة الدكتور لويس عوض . دار المعـارف بمصر . القاهرة ١٩٦٥ . ص ٤١ وغيرها) . أما أرسطو فانه يفند هـــذا الرأى حين يعد اثارة تينك العاطفتين وسيلة ناجعة للتخلص منهما ، فيحصل التطهير المرجو الذى يجعل المتفرج أقوى وأصح من ذى قبل (انظر ص ١٠٢ـ١٠٣ مـن كتاب " معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية " للدكتور ابراهيم حمادة) . واذا صح هذا التفسير فان أرسطو يكون قد تأثر بمفهوم المصطلح الطبي الذى كان يعنـــي ـ فيما يعنيه لدى اليونان ـ استخراج ما بالجسم من " مادة غريبة بأن يعطـى مادة تشابهها بمقادير خاصة " (انظر كتاب " المصطلح في الادب العربـــي للدكتور ناصر الحاني . ص ٢١٤) .

٣ـ النظرية السادية : ان المتفرج يجد متعة في روءية ابطال التراجيديا يتعذبـون ويقاسون ، وتزداد متعته حين يتأكد من أن ما كان يراه على خشبة المسرح مجـــرد تمثيل مختلف عن الواقع (انظر " المصطلح في الادب العربي " للدكتور ناصـــر الحاني . ص ١٠٣) .

٤ـ النظرية الاحلالية : ان المشاهد يندمج مع بطل التراجيديا بحيث يصبـــح يتمثل نفسه في اهاب ذلك البطل ، وعندما يخرج من المسرح يداخله نوع من الفــرح المتولد عن شعوره بأن الكوارث التي حلت بالبطل لم تحدث له وأن متاعبه الشخصيـة ليست بذات بال اذا قيست بمتاعب " أوديب " أو " عطيل " أو " فيدر " مثـــلا . (انظر ص ١٠٣ من كتاب " معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية " للدكتور ابراهيم حمادة) . وهذه النظرية تكاد تكون هي النظرية السابقة .

٥ـ النظرية التعليمية : حين يرى المتفرج معاناة البطل التراجيدى ويدرك أسبابها الحقيقية التي تكون عادة ـ شريرة ومهلكة يتعلم "عن طريق أحاسيس الخوف والشفقـــة المستثارة " ، ويتلافى تلك الاسباب في حياته العملية (انظر ص ١٠٣ من كتـاب " معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية " للدكتور حمادة . ص ١٠٣) .

(١) انظر كتابه " فن الشعر " (كتاب أرسطو طاليس في الشعر) . ترجمة د . شـــكرى عياد . ص ٥٦ .

بين الناس ، وذلك بقصد التسلية " [١] كما يعترف بريخت ، ولكن التسلية التي يريدها بعيدة كل البعد عن التسلية البورجوازية المعتادة . انها تسلية مشروطة وليست مقصودة لذاتها . وهذا أمر مشروع ومطلوب ، لأن أسلوب التسلية يختلف من عصر الى آخر ، فالاغريق — مثلا — كانوا يجدون متعة في الشعور باستحالة الافلات من القدر ، والفرنسيون في عهد لويس الرابع عشر كانوا يلتذون برؤية القهر الذاتي للنفس بطريقتهم الرشيقة المعهودة ، والانجليز في عهد اليزابيث كانوا يتسلون بمشاهدة طيش الشباب على خشبة المسرح ، وهكذا دواليك [٢] . واذا كان الأمر على هذه الحال وجب علينا أن نبحث عن مسراتنا التي تناسب طبيعة عصرنا ، عصر سيطرة الروح العلمية التي جعلت الناس يجدون متعتهم في المعرفة والجدل والاكتشاف ، بحيث اضحى من الممكن التفكير في وضع نظرية جمالية " حتى للعلوم الرياضية والطبيعية " [٣] ، فلا مجال اذن للتناقض بين التعليم والتسلية ، لأن ذلك التناقض الذي يؤكده نقاد كثيرون " ليس قائما بالضرورة بالطبيعة " [٤] .

وكي نحقق تسليتنا المسرحية المفيدة التي تسهم في " تغيير العالم " لامندوحة لنا — في نظر بريخت — من انتزاع المتفرجين من الغيبوبة التي يستغرقون فيها في أثناء مشاهدة الأعمال المسرحية البورجوازية ذات التقاليد الأرسطية الهادفة الى خلق المتعة السلبية .

وحتى ندرك المقصود بتلك " الغيبوبة " [*] دعنا نفسح المجال لبريخت نفسه ليصف

---

(١) بريخت ، برتولد : المنطق الصغير في المسرح . ترجمة د . احمد الحمو . مجلة الآداب الاجنبية . تشرين اول . دمشق ٧٥ . ص ١١٣—١١٤ .

(٢) المصدر نفسه . ص ١١٥ .

(٣) المصدر نفسه . ص ١١٣ .

(٤) بريخت ، برتولد : المسرح للمتعة أم للدراسة ؟ . انظر كتاب " الرؤيا الابداعية " ، وهي مجموعة مقالات أشرف على جمعها هاسكل بلوك وهيرمان سالنجر . ترجمة أسعد حليم . دار نهضة مصر . القاهرة ١٩٦٦ . ص ٢٠٦ .

(*) في نظري أن بريخت على حق في وصفه لتلك " الغيبوبة " على الرغم من مبالغته قليلا ، فالشكل المسرحي الارسطي بامكانه ان يخلق وهما عميقا لدى المتفرج يؤدي بشكل او بآخر الى شيء من " التوازن والرضى " حسب قول " أوين " (انظر كتابه " برتولد بريخت : حياته ، فنه ، وعصره " . ص ١٦٠) ، ولولا ذلك ماكان الغربيون ليعطوا تلك الأهمية البالغة للتراجيديا على مر العصور . وفرويد يؤكد هذه الحقيقة حين يذكر السبل التي يتبعها الانسان بغية التخفيف من قسوة الحياة واشجانها ، =

مظاهرها : " لو ذهبنا الى احدى دور المسرح وراقبنا التأثير الذى يمارسه المسرح على النظارة ، فاننا سنشاهد حولنا أشكالا جامدة من البشر وقد اتخذت شكلا غريبا : انهم يبدون في توتر شديد وكل عضلاتهم مشدودة في حالة من الارهاق المفرط . كذلك سنلاحظ أنه لايوجد بينهم أى اتصال ، وأن تواجدهم بعضهم مع بعض أشبه بتواجد أناس نيام ولكنهم يعانون من أحلام مزعجة لانهم كما يقال يستلقون على ظهورهم . صحيح أن أعينهم مفتوحة ولكنهم لايبصرون ، انهم يحملقون فقط " . (١)

ولانتزاع المتفرج من هذا الاستسلام الذى يقضي على كل فعالياته يجب أن نعمل على ايقاظ عقله وتشجيع ملكاته النقدية وازالة الجدار الرابع السميك الذى يفصل بينه وبين الممثل . وكل هذا يمكن أن يتم ـ في رأى بريخت طبعا ـ عن طريق " التغريب " . فما هو التغريب اذن ؟

= وخاصة سبيل الخيال والفن : " وتنجم الترضية هنا عن أوهام يقر المرء بأنها أوهام من دون أن يقلق بالا لنأيها عن الواقع . والميدان الذى تتأتى منه هذه الاوهام هو ميدان الخيال ، ولقد كانت الحياة الخيالية في سالف الزمان ، وطردا مع تطور حس الواقع ، قد تملصت على نحو سافر من محك الواقع وتكفلت بالاستجابة للامنيات العسيرة التحقيق . وفي ذروة هذه الافراح الخيالية تتربع المتعة الناشئة عن الآثار الفنية ، تلك المتعة التي تجعلها هذه الآثار الفنية عينها ، بوساطة الفنان ، في متناول من ليس هو بمبدع ... ولكن وا أسفاه ، فالخدر المخيف الذى يغمرنا فيه الفن سريع الزوال " . (انظر " قلق في الحضارة " لفرويد . ترجمة جورج طرابيشي . دار الطليعة . بيروت . ط ٢ . ١٩٧٩ . ص ٢٩) .

ومن هنا نخالف الاستاذ علي عقلة عرسان الذى يرى أن المتفرج أفطن من أن يستغرق في مثل هذه " الغيبوبة " التي يزعمها بريخت . فالمتفرج في نظر الاستاذ عرسان يتصرف " بكل بساطة ، وهو في سكونه على مقعده في صالة العرض ، ووضعه الذى أسماه بريخت بوضع الغيبوبة ، متحرك عنيف الحركة من الداخل ، تمور نفسه ، وهو في ذلك الوضع ، بالحركة وهو على أعنف ما يكون من يقظة وتتبع " (انظر " سياسة في المسرح " للاستاذ عرسان . ص ٢٨١) .

هذا " وربما كان السبب الذى أدى بالاستاذ علي عقلة عرسان الى التمسك برأيه هذا هو انطلاقه من ذهنية المتفرج العربي الذى لم يتمرس بعد على ارتياد المسرح ـ بالمفهوم الارسطي ـ واتخاذه مخدرا . ويؤنسنا الى هذا وصف الاستاذ عرسان لجمهور " الحكواتي " (انظر ص ٢٧٤ وما بعدها من كتاب " سياسة في المسرح " .

(١) بريخت برتولد ، المنطق الصغير في المسرح . ترجمة د . احمد الحمو . ص ١٢١ .

يعرف بريخت التغريب بأنه اظهار الشيء المألوف في صورة غير مألوفة وذلك بغرض نزع الصفات البديهية عن أى سلوك كان واشهاره .[1] ويضرب لنا بريخت مثلا بذلك الموقف الذى اتخذه "غاليليه" من مصباح متدل ينوس يمنة ويسرة . فقد رأى "غاليليه" نوسان المصباح وكأنه أمر غريب مثير للدهشة ، ومن هنا اكتشف قانونه الشهير ، أى " قانون الرقاص " . ويؤكد بريخت أن اضفاء " اللا مألوف "على المألوف أمر شاق بقدر ما هو مجد ، وأن المسرح يجب أن يحرص عليه " من خلال الصور التي يقدمها عن الحياة الاجتماعية " .[2]

ويمكن تقسيم وسائل التغريب لدى بريخت الى فئتين :

أ ـ فئة الوسائل التغريبية البنائية .

ب ـ فئة الوسائل التغريبية الحرفية .

أ ـ أما عن وسائل الفئة الأولى فانها تكمن في التأليف المسرحي نفسه ، أى في طريقة البناء خاصة . وهذه الوسائل نلخصها فيما يلي :

I ـ تقطيع الحدث : يتفق بريخت مع أرسطو على أن القصة نواة الدراما وروحها ،[3] ولكنه يختلف معه في هدفها وطريقة عرضها . فاذا كان هدف القصة عند أرسطو هو "التطهير" المرادف للتسلية الروحية ، فان هدفها عند بريخت هو توفير "مادة المناقشة أو النقد أو التغيير " .[4] ولا يعني هذا أن بريخت يغفل الجانب الترفيهي في القصة ، بل انه يؤكد جوانبها التي " تحتوى على الدروس والايحاءات التي تبعث السرور لدى الجمهور"،[5] الا أن هذا السرور يظل مشروطا كما أشرنا منذ قليل . واذا كان أرسطو يحرص على أن تكون القصة كاملة مترابطة الأجزاء ،[6] فان بريخت يرفض ذلك الترابط ويعمد الى تقطيع حبل القصة

---

(١) بريخت مبرتولد : المنطق الصغير في المسرح . ترجمة د . احمد الحمو . ص ١٢٦ ، ١٣٧ .
(٢) المصدر نفسه . ص ١٢٧ .
(٣) انظر "كتاب أرسطو طاليس في الشعر" . ص ٥٤ . ثم انظر "منطق بريخت في المسرح" ص ١٣٦ .
(٤) بريخت ، برتولد : منطق بريخت في المسرح . ص ١٣٦ .
(٥) انظر الصفحة نفسها .
(٦) انظر "كتاب أرسطو طاليس في الشعر" . ص ٤٨ وما بعدها .

من حين لآخر ، ويفصل بين أجزائها بحيث " يحتفظ كل مشهد لنفسه بمغزاه الخاص "،[1] حتى يحول دون ارتماء المشاهد في القصة كما لو كان يرتمي في نهر ويذعن للتيار يقوده أنى شاء .[2]

ومن هنا فاننا لانؤاخذ بريخت ـ كما فعل بعض النقاد ـ على عدم اهتمامه " بالحبكة المتصلة التي تربط أول المسرحية بآخرها "[3]، كما يقول الدكتور عبد الغفار مكاوى ، لأن الغرض من ذلك هو التغريب طبعا .

II ـ الانفصال من الحدث . ان أرسطو يفرق بين الأنواع الأدبية بشكل صارم . فالمسرحية مسرحية ، والملحمة ملحمة ، ولا يسمح بتداخل عناصر هذه مع عناصر تلك . وأهم خلاف بين هذين النوعين الأدبيين لديه ـ كما رأينا من خلال تعريفه التراجيديا من قبل ـ يتمثل في كون المسرحية تقدم الحدث ممثلا على الخشبة بينما تكتفي الملحمة بالاخبار عنه.(*)

---

(١) بريخت ، برتولد : منطق بريخت في المسرح . ص ١٤٥ .

(٢) انظر المصدر نفسه . ص ١٣٦ .

(٣) انظر مقدمة ترجمته لمسرحية " السيد بونتيلا وتابعه ماتي " . ص ١٣ .

(*) هنا نرى أرسطو يغض الطرف عن دور الجوقة الاخبارى . ان المسرح الاغريقي كان يقصي الحوادث العنيفة عن خشبة المسرح ، ويكتفي بالاخبار عنها ، وذلك لان المسرح آنذاك كان يعد جزءا من الشعائر الدينية المقدسة الجديرة بالاحترام ، وكأن المسرح معبد . ومن هنا كانت الضرورة ملحة لادخال " الجوقة " .
وفي العهد الروماني خرج " سينيكا " عن سمت المسرح الاغريقي فلم يتورع عن تقديم المناظر الدموية الرهيبة للمشاهدين . وحين جاءت المدرسة الكلاسيكية الفرنسية أحييت التقاليد المسرحية الاغريقية فرفضت هي الأخرى أن تعرض مناظر العنف . الا أن المسرحيين في عصر النهضة تمردوا على مثل هذه التقاليد الموروثة التي لم يعد لها مسوغ واقتفوا أثر سينيكا الذى يعده بعض الباحثين " المسئول الأول من مناظر الرعب والفظائع المريعة التي تعد وصمة في جبين المسرح الاليزابيثي " (د. احمد عثمان : مقدمة ترجمته لمسرحية " هرقل فوق جبل أوتيا " من تأليف الفيلسوف الشاعر " سينيكا " . سلسلة " من المسرح العالمي " . عدد ١٣٨ . وزارة الاعلام . الكويت ١٩٨١ . ص ١٠٣) .
وقد حذت المدرسة الرومانية حذو مسرحيي عصر النهضة فثارت على كل القواعد الصارمة التي روجت لها المدرسة الكلاسيكية ، بما في ذلك قاعدة الاحجام عن تقديم مناظر العنف على خشبة المسرح ، وتبعتها في ذلك سائر المدارس الحديثة التي استغنت عن الجوقة ، حتى جاء بريخت .
لقد أعاد بريخت الجوقة الاغريقية الى المسرح من جديد ، ولكنه حملها وظائف تختلف تماما عن وظائفها القديمة . ولعل أبرز وظائفها الجديدة هو سرد الأحداث=

أما بريخت فانه لايتورعن تقديم الأحداث عن طريق السرد بدلا من التشخيص ، ويفسح المجال للراوية الذى يضفي على الفعل طابع الاعادة ،أى أن الحدث الذى يعرض على الخشبة البريختية يصبح مجرد تذكر لما كان قد حدث .[1] وذلك حرصا[*] على تبديد الوهم الذى يستولي على المشاهد ،وابعادا للحدث الذى يمكن أن يجرفه كتيار النهر ، فالراوية عند بريخت لايسعى الى جعل المتفرج يتفاعل مع وقائع القصة ويعيشها ، بل يسعى الى فصل تلك الوقائع عن أهواء المشاهدين واظهارها في صورة غير

= وتنوير المشاهد (انظر ص ٤٠٦ من "نظرية المسرح الملحمي" لبريخت . ترجمة د . جميل نصيف . منشورات وزارة الاعلام . بغداد ١٩٧٣) .

ولم يكتف بريخت بادخال الجوقة ، بل أدخل كثيرا من التقنيات الأخرى ـ كما سوف نرى ـ كاللافتات والشاشة وتغريب التمثيل وما الى ذلك مما يعد متمما لوظيفة الجوقة السردية والتنويرية ويضفي على العمل المسرحي طابع الملحمية ، وهو ما يخالف مبدأ الفصل بين الأنواع الذى نادى به أرسطو قديما وتبناه المسرح الدرامي .

وقد تحدث بريخت في هذا الموضوع فنفى وجود النوع الأدبي الصافي المطلق وأكد أهمية "الانجازات التكنيكية" التي أتاحت للمسرح أن يدخل " عناصر السرد القصصي في العروض الدراماتيكية " . (انظر ص١٠٥ من "نظرية المسرح الملحمي" لبريخت) .

وعلى أى حال ، فاذا لم يكن المسرح الاغريقي يخلو من عناصر "ملحمية" أو سردية ـ وهو ما ينقض رأى أرسطو ـ فان المسرح الملحمي البريختي أعطى تلك العناصر أهمية فائقة وابتكر لها وسائل أخرى تعززها بحيث أصبح مسرحه موسوما بطابع "الملحمية" او "الروائية" .

(١) انظر حوارية الليلة الثانية من "شراء النحاس" لبريخت . ترجمة عبد الله عويشق . الحياة المسرحية . عدد ٤ـ٥ . دمشق ١٩٧٨ . ص ١٥٨ .

(*) هذا الحرص هو الذى جعل بريخت يشن حملته على مسرح "ستانسلافسكي" الذى يسعى الى خلق الوهم القوى لدى المتفرج (انظر الليلة الأولى من حوارية "شراء النحاس" لبريخت . ترجمة نبيل حفار . الحياة المسرحية . عدد ٤ـ٥ . دمشق ١٩٧٨ . ص ١٤٧ـ١٤٨ ، ثم انظر الليلة الثانية من الحوارية ذاتها . ص ١٧٢) .

مألوفة[*] وبهذا يستطيع الراوية أن يقدم الأحداث وكأنها لاتخصنا نحن في الحاضر، بل تخص أناسا من الماضي غرباء عنا ، لأن ظروفهم تختلف عن ظروفنا . ولا ينطبق هذا على المواضيع التاريخية فحسب ، بل ينطبق كذلك على المواضيع المعاصرة من خلال ربط الشخصيات والأحداث بزمان ومكان خاصين وظروف معينة قابلة للتغيير .[1]

III ـ تحييد الجوقة . الجوقة في المسرح اليوناني المثالي عند " سوفوكل " جزء جوهري من الكل ، لأن " بعض الأجزاء يتم بالعرض وحده ، على حين أن بعضها الآخر يتم بالغناء " ،[2] أى غناء الجوقة . على حين أن هذه الجوقة ـ التي أصبح استخدامها نادرا في المسرح المعاصر كما رأينا في الهوامش السابقة ـ في مسرح بريخت أنيطت بها أدوار أخرى ، كأن تقوم " باطلاع الجمهور على حقائق لم يكن يعرفها " ،[3] او تتنبأ عما سوف يحدث ، أو تعلق على الأحداث . ويبرر بريخت وجود الجوقة في مسرحه بضرورة

(*) الملاحظ أن بريخت لم يستطع أبدا أن يكبح جماح عواطف وأهواء المتفرجين في كثير من مسرحياته ، وخاصة تلك المسرحيات التي كتبها في المنفى . ان مواقف مثل انفصال " غروشا " عن خطيبها بسبب الطفل الذى تتبناه في " دائرة الطباشير القوقازية " ، وموت الفتى " خوان " في " بنادق الأم كارار " ، واعتقال " سيمون ماشار " في المسرحية التي تحمل العنوان ذاته ، ومصرع الثوار في " كومونة باريس " ، وسقوط " كاترين " الخرساء في " الأم شجاعة وأولادها " ، نقول : ان مواقف من هذا القبيل من الصعب أن يئد المشاهد عواطفه تجاهها .

ويذكر " فريدريك أوين " أن بريخت عمد الى اجراء تعديلات على " الأم شجاعة " بعد أن قدمت على خشبة مسرح " زيوريخ " وأثارت انطباعا مأساويا مؤثرا لدى المشاهدين (انظر كتابه " برتولد بريخت : حياته ، فنه ، وعصره . ص ٢٩١) .

ويحاول بريخت أحيانا أن يجند وسائل التغريب الحرفية او الخارجية لتبديد شعور الرثاء في صدر المتفرج ، كأن يستخدم مؤثر الموسيقى العسكرية في أثناء تقديم بعض مواقف " الأم شجاعة " ، ولكنه يخفق ، بل يزيد تلك المواقف درامية ، كما يقول " بنتلي " ! (انظر كتاب " المهاة السوداء " . ص ٣١١) .

وفي هذه الحال يجبر بريخت على التضحية بنظريته الجمالية ويرتمي في أحضان أرسطوا .

(1) بريخت ، برتولد : المسرح التجريبي . ترجمة قيس الزبيدى . كتاب " مسرح التغيير " . ص ٢٨٥ ـ ٢٨٧ .

(2) " كتاب أرسطو طاليس في الشعر " . ص ٤٨ .

(3) بريخت ، برتولد : المسرح للمتعة أم للدراسة ؟ انظر كتاب " الرؤيا الابداعية " ص ٢٠٥ .

افهام الجمهور ، لأنه لن يتأمل ويدرك بمجرد رؤيته لما يقع[(١)] وإذن فإن هذه الوسيلة تقدح زناد الفكر أو العقل ـ لا العاطفة ـ كي يمارس النقد المطلوب ، ويبصر المشاهد ، أي أنها هي الأخرى تبعد الحدث عن المتفرج ·

IV ـ وفضلا عن كل هذا ، فإن بريخت يتخذ العناصر البشرية (الجوقة ، أو الممثل ، أو الراوي) وسائل لتنبيه الجمهور مباشرة أو الايحاء له بأن ما يحدث على المسرح مجرد تمثيل في تمثيل ·

* * *

ب ـ وأما عن وسائل الفئة الثانية فإنها تتمثل في الصناعة المسرحية ولوازمها أي في الاخراج والديكور والملابس والموسيقى وطريقة الأداء ، وما الى ذلك · ونستطيع أن نوجز هذه الوسائل على النحو التالي :

I ـ الاخراج : هناك صراع خفي بين المخرج والمؤلف · المؤلف يريد أن يستبد بخشبة المسرح ويتخذ كل العناصر السمعية والبصرية خادمة لفكرته التي عبر عنها في مسرحيته، والمخرج بدوره يريد أن يتحرر من النص كي يبرز عضلاته في فن الاخراج الذي أصبح يدرس في المعاهد الخاصة ، وأصبح له مذاهبه وأقطابه ·· فما موقف بريخت من هذه المشكلة ؟

لم يضق بريخت بالمخرج الى درجة أن يتساءل مع " جان فيلار " عما اذا كان " قتل المخرج المسرحي "[(٢)] حلالا ؟ ! ، كما أنه لم يؤيد أنصار " العرض من أجل العرض "[(٣)] ، على نحو ما نجد في مسرح " أنطوان " و " بيسكاتور " وغيرهما ممن كانوا مولعين بخلق قوة الايهام الواقعي على الخشبة ·[(*)] بل سار في طريق آخر يتلاءم مع نظريته في المسرح الملحمي ·

---

(١) بريخت ، برتولد : حوارية " شراء النحاس " · الليلة الاولى · ترجمة نبيل حفار · الحياة المسرحية · عدد ٤ ـ ٥ · ص ١٥١ ·

(٢) فيلار ، جان : حول التقاليد المسرحية · ترجمة سعد الله ونوس · منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي · دمشق ١٩٧٦ · ص ٣٣ وما بعدها ·

(٣) المرجع نفسه · ص ٥١ ·

(*) لست أدري أين قرأت عن مخرج أحب أن يذكي نارا كي يستدر قليلا من الدخان الذي يوهم باحتراق أحد المنازل ، فاذا بالنار تفلت منه وتحرق المسرح ذاته ، فيخرج المتفرجون والعمال يخنقهم ! !

ان المسرح عند بريخت ليس خادما للمؤلف • ومن هنا فانه حين كان يرى ممثلا مـــا تد أتى ايماءة أو حركة موفقة لا وجود لها في النص يناديه قائلا : " ان هذه هي لحظتك • فلا تدعها تفوتك • والآن جاء دورك ، ولتذهب المسرحية الى الجحيم ! " • (١)

ليس معنى هذا أن بريخت ضد النص ، وكي يتضح لنا ذلك علينا أن نراعي الاعتبارين التاليين :

١ــ ان بريخت كان مؤلفا ومخرجا في الوقت ذاته ، ومادام الأمر كذلك فانه يستطيع أن يخضع مؤلفاته للتجربة حتى يتسنى له أن يعدل النص كما يشاء •

٢ــ ان النص عند بريخت يعني القصة المروية ، ولا يعني الحدث الممثل باتقـــان على الخشبة والذى يحرص مؤلفه على رسم كل صغيرة وكبيرة بعناية فائقة • والشيء الجوهـــرى في القصة عند بريخت هو مضمونها الذى يحقق التحريض على التغيير • هذا ما يؤكده بريخت نفسه في حوارية قصيرة :

" س : ماذا يفعل المخرج ، حينما يقدم مسرحية على المسرح ؟
ج : انه يقدم قصة الى الجمهور •
س : ماذا يوجد تحت تصرفه لهذا الغرض ؟
ج : نص ومسرح وممثلون •
س : ما هو الأهم في القصة ؟
ج : معناها ، وهذا يعني مغزاها الاجتماعي •
س : وكيف يتم الكشف عن معنى القصة ؟
ج : بواسطة دراسة النص ، وأسلوب كاتبه وزمن نشوء القصة " • (٢)

واذا كان معنى القصة هو المهم فان بريخت يحرص على اصطناع أى وسيلة تؤدى الـــى هدفه ، وأهم وسيلة عنده في هذا المجال هي البساطة في العروض والابتعاد عن الاشـــارة والايهام الذى نجده في مسرح " بسكاتور " • وهذا ما جعل بريخت يلجأ الى استخـــدام

---

(١) بريخت ، برتولد : عمل المسرح • فرقة برلين ١٩٥٢ • ترجمة محمد خليل خليفـــة • انظر " مسرح التغيير " • ص ١٣٨ •

(٢) بريخت ، برتولد : نصوص حول مهنة الممثل • ترجمة قيس الزبيدى • الحياة المسرحية • عدد ٤ــ٥ • ص ١٧٦ •

الوسائل غير الاعتيادية منذ أوائل العقد الرابع من القرن العشرين · لقد أثر اخراج مسرحية " رجل برجل " — مثلا — على الصورة التالية : يظهر الجنود والضابط "كوحوش هائلة ، وذلك باستخدام الاثواس المعدنية والعكاكيز المضخمة "،[1] وما الى ذلك ·

وعلى أي حال ، فان أسلوب بريخت في الاخراج سوف يتضح أكثر من خلال مواصلة الحديث عن تقنية التمثيل والوسائل التغريبية المحسوسة ·

II — عزل الممثل عن الدور الذي يؤديه · كان المعيار المثالي في تقييم التمثيل ينصب على مدى اندماج الممثل في دوره وتقمص الشخصيات المختلفة · وجاء بريخت فرفض هذا المعيار ، لانه يشجع الممثل على استثارة عواطف المتفرج ويشل تفكيره وحاسته النقدية ، ودعا الى احتفاظ الممثل بأفكاره ومشاعره الخاصة ، " ان عليه فقط أن يعرض الشخصية التي ينوب عنها " [2] دون أن يذوب فيها ، ويمكن تحقيق ذلك بتحويل عملية العرض الى "عملية فنية " ·

ومن اجل ايضاح هذا الاسلوب يورد لنا بريخت المثال التالي : حتى يظل الممثل محتفظا بموقفه المستقل يمكن أن نتركه يصدر حركات وايماءات تفصله عن دوره ، وتذكرنا بأنه الممثل فلان ، كأن يدخن سيجارا ويضعه من يده كل مرة ·[3]

III — تغريب الوسائل البصرية والسمعية · كانت هذه الفنون — من مثل الديكور والازياء ، والموسيقى والرقص وغيرها — في المسرح التقليدي تتفاعل فيما بينها وتنسجم بحيث تخلق الجو الملائم للنص المقنع بأحداثه ·

وحين جاء بريخت أبطل هذه الوظيفة الايهامية ، وسعى الى تحقيق هدفين من وراء اصطناع الفنون في المسرح :

١ — تأكيد صيغ بريخت وصوره في ذهن المشاهد ، وذلك عن طريق التبسيط في هذه الفنون ،[4] على نحو ما نرى في " الام شجاعة " التي لاتكاد تعرض على الخشبة سوى عربتها ·

(١) من مقدمة " رجل برجل " لبريخت · ترجمة نبيل حفار · دار الفارابي · بيروت ١٩٧٩ · ص ٥ ·
(٢) بريخت ، برتولد : منطق بريخت في المسرح · ص ١٢٨ ·
(٣) المصدر نفسه : ص ١٢٩ ·
(٤) انظر " الاسلوب المسرحي عند بريخت " لماكس شريدر · ترجمة محمد خليل خليفة : " سر التغيير " · ص ١٢٥ ·

٢— تبديد الايهام بالواقعية عن طريق الفصل بين هذه الفنون بحيث لاتشكل فيما بينها أي انسجام . هذا فضلا عن الاغراب في بعض الاشكال المادية والازياء والمكان أيضا[١] ان الاقنعة — مثلا — تستطيع أن تخلق جو "اللامألوف" الذي يؤدي الى التأمل ، وكذلك الامر بالنسبة للمساحيق الفاقعة الالوان ، أو الموسيقى "الباردة الجمال" أو "المتوحشة".[٢]

وبالطبع فان بريخت لايريد أن يتخذ هذه الفنون مجرد حلي تمتع المتفرج وتداعب حاسته الفنية ، بل على العكس من ذلك فانه يريد أن يوظفها اجتماعيا . "ان تفسير القصة وتقديمها وعرضها يقع على عاتق المسرح بكليته ، أي على عاتق الممثلين ومهندسي الديكور ومصممي الاقنعة والازياء والموسيقيين وواضعي الرقصات" .[٣]

* * *

هذا ، واضافة الى مرامي وسائل التغريب الانفة[*] الذكر فقد كان بريخت يهدف أيضا الى كسر حدة الجدية في مسرحه ، وكأنه شعر أن المتعة المتولدة من الحصول على المعرفة بالطريقة الجدلية ، أو من سرد القصص ، لم تكن كافية لجذب الناس — الذين يظلون منكبين على أعمالهم خاصة — الى المسرح ، فأراد أن يستفيد من وسائل التغريب التي تنتشل المتفرجين من "تجارة المخدرات الروحية" ،[٤] كما يسميها ، وتسهم في تزويدهم بقدر من السرور ، أي أنها تسهم في الاجابة عن السؤال الذي يبدو أنه أرق بريخت كثيرا : "كيف يمكن للمسرح أن يكون ممتعا وتعليميا في ذات الوقت" ؟[٥] وبالتالي فانها تصبح لدى بريخت "غطاء لوعظه"[٦] ان جاز لنا أن نجاري "ستيان" . كما يمكن القول ان هذه الوسائل تعد

---

(١) انظر "منطق بريخت في المسرح" . ص ١٢٩—١٣٠ .
(٢) بريخت ، برتولد : ملاحظات حول دائرة الطباشير القوقازية . ترجمة صافي ناز كاظم . مجلة المسرح . عدد ديسمبر . القاهرة ٦٨ . ص٢٦ .
(٣) بريخت ، برتولد : منطق بريخت في المسرح . ص ١٣٨ .
(*) هناك وسائل تغريبية اخرى تسمى عادة "فن الاوتشرك" ، وهي الافلام والملصقات واللافتات وما الى ذلك .
(٤) بريخت ، برتولد : المسرح التجريبي . ترجمة قيس الزبيدي . انظر كتاب "مسرح التغيير" . ص ٢٩٢ .
(٥) المصدر نفسه : ص ٢٩١ .
(٦) ستيان ، ج . ل : الملهاة السوداء . ترجمة منير صلاحي الاصبحي . منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي . دمشق ١٩٧٦ . ص ٣٠٠ .

كذلك موقفا من العالم البورجوازى الذى يرفضه بريخت ويسخر منه .[١]

* * *

ومهما يكن من أمر ، فان موءثرات التغريب وغيرها من الأسس التي توءلف نظرية المسرح الملحمي لدى بريخت لم تكن مجهولة منذ القديم . وقد استطاع الدكتور مكاوى أن يكشف عن بذورها بدءاً من المسرح اليوناني والمسرح الروماني ومرورا بالمسرح الديني في القرون الوسطى حتى الرومانيتين والتعبيريين والعبثيين والطبيعيين الألمان .[٢]

ولا نريد في هذه العجالة أن نستطرد للحديث عن تلك البذور ، وانما نكتفي بالاشارة الى أن بذور المسرح الملحمي لم تكن موجودة في عهد الاغريق فحسب ، بل كانت أصولها متغلغلة حتى في المسرح الآسيوى ـ وخاصة المسرح الصيني والياباني اللذين كان بريخت معجبا بهما .

ان الراوى كان معروفا في المسرح الآسيوى ، وكان يلعب الدور الأكبر في العرض ، وكذلك الجوقة .[٣] وهناك المسرحيات اليابانية "كابوكي " ذات التقاليد العريقة التي توصف بأنها "تقارب حدود " اللامعقول " بسبب ما تتسم به حبكتها الشعرية من جنون عارم ".[٤] وبديه أن "اللامعقول " هنا يقصد به " اللا مألوف " الذى رأيناه عند بريخت .

واذا كانت تلك الأصول موجودة منذ القديم فان ذلك لايحط من قيمة بريخت أبدا ، فهو الذى ألف بينها وبرر وجودها الملحمي بعد أن كانت أشتاتا متفرقات لايوءبه لها .

ان هدف التغريب في المسرح القديم يختلف تماما عن هدفه لدى بريخت .

---

(١) انظر "برتولد بريخت والمسرح في العالم الثالث " للدكتورة لميس العمارى . مجلة " الموقف الأدبي " . عدد ١٢٧ . تشرين الثاني . دمشق ١٩٨١ . ص ٦٥ .

(٢) انظر كتاب د . عبد الغفار مكاوى "المسرح الملحمي " . سلسلة "كتابك " . دار المعارف القاهرة ١٩٧٧ . ص ٤ـ٧٦ .

(٣) انظر " المسرح في الشرق "لفوبيون باورز . ترجمة احمد ، محمد رضا . دار الكاتب العربي . القاهرة ؟ . ص ٢٤ـ٢٥ .

(٤) المرجع نفسه . ص ٢٣ .

كانت صور التغريب القديمة تحول دون المشاركة العاطفية ، ولكن تقنيتها كانت " تقوم على أساس ايحائي سالب للارادة أكثر من التقنية الاخرى التي تحقق المشاركة العاطفية" (١) هذا فضلا عن أن الصور القديمة للتغريب كانت تظهر مواضيعها كأشياء لا يمكن تغييرها ، خلافا للصور الجديدة التي تسعى الى نزع صفة المألوف الذى يبدو عاديا وطبيعيا ، بغية جعله في متناول الانسان وجعله قابلا للتغيير . (٢)

* * *

وقد أثارت نظرية بريخت هذه جدلا حادا بين رجال المسرح والنقاد منذ أن صاغها في " الأورغانون الصغير " حتى الآن . ولهذا وصفه " بروستاين " بأنه من بين الكتاب المسرحيين المعاصرين هو " أشدهم ايهاما " . (٣)

ويمكن تلخيص أهم الاعتراضات على نظرية بريخت فيما يلي :

١ — ان بريخت يقترف خطأ فادحا في نظر " جورج لوكاتش " ، باعتقاده ان المسرح التقليدى يستطيع أن يستلب المتفرجين عاطفيا بصفة مطلقة ، " فسكرتيرة رئيس العمل قد تتوحد من خلال التعاطف ، مع نظيرتها على الشاشة ، والشاب العصرى قد يتوحد مع أناتول كما يصوره شنيتزلر . ولكن من المؤكد أن أحدا لم يتوحد على الاطلاق ، بهذا المعنى ، مع أنتيجونا أو الملك لير " . (٤)

هذا اعتراض وجيه ، ولكنه مبالغ فيه قليلا ، فهل يريد " لوكاتش " أن يقول ان التعاطف لا يتم الا مع نظائرنا ؟ !

ان " أنتيجونا " تستطيع أن تنتزع تجاوبنا معها وتجعلنا نعيش ظروفها ما دامت القضية التي تدافع عنها قضية عادلة وانسانية . فالحكم الذى أصدره الملك في حق شقيقها

---

(١) بريخت ، برتولد : منطق بريخت في المسرح . ص ١٢٦ .
(٢) انظر الصفحة نفسها .
(٣) انظر " المسرح الثورى " لبروستاين . ص ٢٠٥ .
(٤) لوكاتش ، جورج : معنى الواقعية المعاصرة . ص ١١٤ .

وفي حقها حكم جائر يستثير حنقنا ويؤجج عواطفنا الى أبعد حد دون حاجة الى أن نكون في سنها أو من جنسها أو في ظروفها . و "الملك لير" أيضا يستطيع أن يؤثر في المشاهد دون حاجة الى أن يكون ذلك المشاهد ملكا ، بل يكفي أن يكون انسانا حتى يرثي له ويدين بناته العاقات .

ومع ذلك فانه يجب أن نشير الى أن موضوع المشاعر والاندماج في نظرية المسرح الملحمي قد أربك بريخت بعض الشيء . انه كان يهدف الى ايقاظ عقل المتفرج ، ولكنه في الوقت ذاته كان يخشى عواقب قتل عواطفه كما يبدو . وهذا يقال أيضا بالنسبة الى مدى احتفاظ الممثل بشخصيته وآرائه ، مما جعل بريخت يحاول أن يميز بين "الاندماج في الشخص وبين الدخول في جلده " .(١)

وربما كان الموقف الذى اتخذه بريخت في حوارية " شراء النحاس " ناتجا عن تأثير النقاد عليه . ان لهجة بريخت الصارمة في " الاورغانون الصغير" كما رأينا من قبل تختلف عن لهجته في الحوار الذى يدور بين الممثل والفيلسوف الناطق بلسان بريخت :

" الممثل : هل يعني حذف "الاندماج " حذفا لكل ما يمت بصلة للمشاعر ؟

الفيلسوف : لا ، لا . يجب عدم اعتراض مشاركة الجمهور العاطفية ولا هذه المشاركة لدى الممثل . وينبغي عدم الحيلولة كذلك دون تمثيل العواطف ولا دون استعمال الممثل اياها . وبين مصادرها العديدة الممكنة يوجد مصدر واحد فقط ، الاندماج ، يجب عدم استعمالها أو يلزم احالتها الى مستوى ثانوى ".(٢)

وفي الملحق القصير البالغ الاهمية الذى أضافه بريخت الى " الاورغانون " قبل وفاته بسنتين يلفت النظر الى " سوء التفاهم الذى يمكن أن يكون ناتجا عن طريقة التعبير التي يصفها بأنها " كانت مضللة في كثير من الاحيان ".(٣)

---

(١) بريخت ، برتولد : شراء النحاس . الليلة الثانية . ترجمة عبد الله عويشق . الحياة المسرحية . عدد ٤ـ٥ . ص ١٦٩ .

(٢) بريخت ، برتولد : " شراء النحاس" . الليلة الثانية . ص ١٦٩ .

(٣) بريخت ، برتولد : منطق بريخت في المسرح . ص ١٤٢ .

ويحاول بريخت أن يخفف من حدة التناقض بين العرض والتجاوب في أداء الممثل (*) باعتبار التمثيل والمعايشة طرفي صراع يستخرج منه المد التأثير الذى يرغب فيه [1].

— من الاتهامات التي توجه الى بريخت وصفه بالعقلانية والذهنية [2]. ان بريخت يتخذ من الجدل متعة العصر العلمي [3]، ولهذا فهو يدخله في مسرحه منذ المرحلة التعليمية ويعده أساسا لايمكن الاستغناء عنه في الدراما الملحمية، ويكاد يرفض (*) العواطف والمشاعر سواء في طريقة الأداء أو في طريقة الاستجابة، كما رأينا منذ قليل، ويسخر فنه لخدمة أيديولوجية معينة يفسر كل شيء في ضوئها، ويسعى الى البرهنة على كل شيء [4]، مستعينا بالعلوم المختلفة، وخاصة الاقتصاد والتاريخ والسياسة [5]، ويرى أنه من الصعب ومن العبث أن يستنفد الكاتب المسرحي نفسه في البحث عن القضايا التي توصف بأنها " قضايا انسانية"، وينفي وجود هذه القضايا بالمرة. ان الكاتب المسرحي — في رأى بريخت — في حاجة ماسة " لدراسة العلوم. وبهذه الدراسة يبدأ فنه شيئا فشيئا بتنمية علم خاص به " [6].

كل هذه الآراء تسوغ اتهام بريخت بالعقلانية وتضعه في صف " بيراند يللو " و " برنارد شو" و " سارتر ". والحق أن بريخت لم يكن مفكرا "عقلانيا "كما يوصف أحيانا، ولكنه كان ينطلق دوما من أعماق الواقع ويلتزم بالقضايا الاجتماعية المعيشة. وكل ما في الأمر أن نزعته الرامية الى اتخاذ المسرح وسيلة دراسة أثرت الى حد ما على فنيته. ان العناصر الفكرية والواقعية

(*) في هذا المجال يروى " فردريك أوين " عن بريخت الطرفة التالية : في أثناء عرض مسرحية " بنادق الأم كارار " لم تستطع " هيلينا فايغل " — التي كانت تؤدى دور الأم — أن تمسك دموعها، حين كانت تلعن ابنها " خوان " وهي تجهل أنه مات. ويؤكد بريخت هنا أن قواعده في الأداء لم تخرق اطلاقا، لأن دموع " فايغل " " لم تكن دموع فلاحة، ولكن دموع ممثلة يحزنها مصير تلك الفلاحة ". (ص ٢٥٣ من كتاب أوين " برتولد بريخت : حياته، فنه، وعصره ").

(١) بريخت، برتولد : منطق بريخت في المسرح . ص ١٤٢.

(٢) انظر مقالة ديمشيتز (بريخت وعلم الجمال " . ترجمة قيس الزبيدى . " مسرح التغيير " ص ١٩٣.

(٣) بريخت، برتولد : منطق بريخت في المسرح . ص ١٤٢.

(*) من أهم ما ضلل بعض النقاد أنهم يخلطون بين نفي المشاعر من المسرح بالمرة . وبين دراستها . ان بريخت ليس ضد المشاعر من حيث هي مشاعر، ولكنه ضد المشاعر التي لاتخضع للدرس .. ان غضب " لير " على خدمه يجب أن يدرس في رأى بريخت .

(٤) انظر " شراء النحاس " لبريخت . الليلة الأولى . ص ١٥٢ — ١٥٣ .

(٥) انظر مقالة بريخت " المسرح للمتعة أم للدراسة " ؟ . كتاب " الرؤيا الابداعية " ص ٢٠٨ — ٢٠٩

(٦) بريخت، برتولد : شراء النحاس . الليلة الثانية . ص ١٥٥ .

تتزاوج [1] في مسرح بريخت الملحمي بشكل يجعلنا نرفض وصفه بالعقلانيـــة ٠

اذا كان ماء الفن قد نضب في كتابات بريخت في ا لة التعليمية ، فانه يظـــل ينجبس ، المرحلة الملحمية مخترقا كل حدود الص ية الت ن أن تكبته ٠ وحتـــــى " القضايا الانسانية " التي يرفضها بريخت نظريا ل عل ن حين لآخر في مسرحياتـــه الملحمية ، ويكفي أن نتفحص الانسان الطيب في ستشوان " و "الأم شجاعة وأولادهـــا" و "حياة غاليليه " و " الـ ونتيلا وتابعه ماتي " ، على سبيل المثال لا الحصر ، حتـــى نقف على الأدوات الفنية الناضجة التي تؤكد أن بريخت لم يكن يرى الواقعية أسلوبا ، بـــل كان يراها موقفا قد يتخطى التخوم الاجتماعية والأيدلوجية الى آفاق انسانية أرحب ، وذلـــك هو المنشود في الأدب الجيد الذى يعبر عن الكل من خلال الجزء ، وعن الشامل من خـــلال المحلي ٠

٣ـ واعتبر بعضهم المسرح الملحمي مسرحا أخلاقيا يقوم على الوعظ والارشـــاد ويروج لهما [2] وقد ترتب على هذا النهج أن أخرجت الشخصيات " في طفحات من الأسـود والأبيض العاريين " [3] وقذف " بأناس ـ هم لولا ذلك صحيحو الأجسام ـ الى أســرة مرض اعتباطية " [4]

ويرفض بريخت هذا الاتهام بشدة ، ويؤكد أن هدف المسرح الملحمي ليس أخلاقيـا بقدر ما هو دراسي ، يكشف عن امكانات ازالة الأوضاع الشاقة التي يعيشها الفقـــــراء والمضطهدون والمستغلون ٠ ان حديث بريخت ـ كما يقول ـ " لم يكن دفاعا عن الأخلاقيات بل دفاعا عن المظلومين ٠ وهذان أمران مختلفان تماما ، لأن الاعتبارات الأخلاقية كثيـــرا ما تستخدم لمطالبة المظلومين بتحمل أوضاعهم " [5]

---

(١) انظر مقالة ديمشيتز " بريخت وعلم الجمال " ٠ كتاب " مسرح التغيير " ٠ ص ١٩٤ ٠
(٢) انظر كتاب ستيان " الملهاة السوداء " ٠ ص ٣٠٢ ٠
(٣) المرجع نفسه ٠ ص ٢٩٩ ٠
(٤) الصفحة نفسها ٠
(٥) بريخت ، برتولد : المسرح للمتعة أم للدراسة ؟ ٠ انظر كتاب " الرؤيــــا الابداعية " ٠ ص ٢١١ ٠

وردود بريخت على متهميه بالنزعة الأخلاقية مقبولة اذا كانت كلمة " الأخلاق" تعني جملة القواعد المثالية للسلوك البشري المستمدة من المواضعات الاجتماعية العرفية ومن الكتب الدينية المقدسة ، أما اذا كانت هذه الكلمة تعني التشبع بمبادئ الماركسية والخضوع لها في الحياة العملية فان بريخت مخطئ طبعا ، لأنه ظل يدعو الى الأخلاق بهذا المفهوم منذ أواخر الثلاثينات حتى وفاته . صحيح أن دعوته كانت غير مباشرة في المرحلة الملحمية — خلافا للمرحلة التعليمية — ولكنها لم تزل .

ان الأخلاق عند بريخت تفسر ماديا ، فهو يعالجها بوصفها مسألة تاريخية لا تدرس ظواهرها بمعزل عن النظام الاجتماعي[1]، ومن هنا فان "الأخلاقية" لدى بريخت — ان صح التعبير — ذات مفهوم مادي لا مثالي تقليدي . وحتى مسرحية بريخت الوحيدة التي يشتم منها بعض النقاد رائحة اخلاقية قوية يمكن تفسيرها ماديا ، اذ يكفي أن نضيف الكلمة التالية : " في ظل النظام الرأسمالي " الى تفسير الدكتور عبد الرحمن بدوي — الذي يؤكد أن "المغزى العام من هذه المسرحية هو اليأس من نجاح الانسانية في ايجاد عالم يسوده الخير ويرفرف عليه السلام "[2] — حتى يستقيم التفسير ويكون أكثر انسجاما مع عقيدة بريخت .

٤— اذا كان بريخت يريد أن يتخذ المسرح وسيلة دراسة ريثما ينمو " علم خاص به "كما يقول[3] . فان النقاد يعترضون عليه حين راح يحاول أن يفرض نتائج " دراسته " فرضا كي يحقق هدفه البعيد ، وهو التغيير .

يختلف موقف بريخت من الانسان اختلافا جذريا عن موقف الدراسيين منه . فهؤلاء يقدمون في أعمالهم شخصيات ذات طبائع ثابتة لا تتغير[4]، أما بريخت فانه يقدم لنا أناسا

---

(١) انظر حوارية " شراء النحاس" لبريخت . الليلة الأولى — مجلة "الحياة المسرحية " . عدد ٤—٥ . ص ١٥٢، ١٥٣ .

(٢) بدوي ، د . عبد الرحمن : مقدمة ترجمة مسرحية "الانسان الطيب في ستشوان" . مكتبة النهضة المصرية . القاهرة ١٩٦٥ . ص ١٧ .

(٣) انظر " شراء النحاس" لبريخت . الليلة الثانية . ص ١٥٥ .

(٤) انظر "نظرية الدراما الحديثة " لبيتر زوندي . ترجمة د . احمد حيدر . مطبعة وزارة الثقافة والارشاد القومي . دمشق ١٩٧٧ . ص ١٣١ .

يتغيرون كالاشياء تماما وفقا لتغير المجال الاجتماعي الذى يعيشون فيه · وأبرز تعبير عن هذه الفكرة وأدقه نجده في " رجل برجل " · ان "غالي غاى " الساذج المسا لم يتحول الى أداة جهنمية حين يصبح جنديا متوحشا يدك بمدفعه القلاع مع الجيش الانجليزى في الهند ، بعد أن يرتدى بزة أحد الجنود الضالين ·

يرى " بيير ترشار " أن بريخت يسعى في هذه المسرحية الى اجبار المشاهد أو القارئ على الاقتناع بقابلية الانسان لأن نصنع به ما نشاء ، وأنه " سيتم فك وتركيب انسان وكأنه سيارة ، دون أن يخسر بهذه العملية أى شيء "[(١)] على حد تعبير الأرملة " بغبيك " في المسرحية ·

ولكن بريخت ينسى أن الشخصية التي اختارها لنا في هذه المسرحية ليست شخصية طبيعية ، في رأى " توشار " · ان "غالي غاى " رجل مسكين لايملك مقومات ذاتية تمكنه من مناهضة التحول الذى يفرضه عليه بريخت[(٢)] ، كما يذهب " توشار " ·

وفي " حياة غاليليه " يقدم لنا بريخت عالما معتدا بنفسه ، يستطيع أن يكتشف حقائق علمية باهرة تقلب أوضاع الانسان رأسا على عقب ، ولكنه ينكر تلك الحقائق حين يهدد بالتعذيب ، ويتراجع على الرغم من أنه كان يقاوم الجوع والطاعون ، ويرفض أن يحقق سعادة ابنته الوحيدة في سبيل الحقيقة ، وعلى الرغم من أنه كان يرفع شعاره : " ان الذى لايفهم الحقيقة غبي · أما الذى يعرفها ويدعوها كذبا فمجرم "[(٣)] ·

" لقد خنت مهنتي · ان رجلا فعل ما فعلت لايمكن أن يوضع في مصاف العلماء "[(٤)] · حين يقرأ المرء مثل هذا الاعتراف الصادر عن ضمير نازف ، يبدو له لأول وهلة أن بريخت يدين " غاليليه " ، لكن الواقع أن بريخت يدين الظروف الاجتماعية التي أجبرته على الارتداد · ان أحد تلامذته ينكر عليه تصرفه الذى حال دون توهج شعلة الحلم في أوربا آنذاك ، ويصرخ

---

(١) بريخت ، برتولد : رجل برجل · ص ٥٣ ·
(٢) انظر " المسرح وقلق البشر " تأليف بيير آجيه توشار · ترجمة د · سامية أحمد أسعد الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر · القاهرة ١٩٧١ · ص١٥٦ ·
(٣) بريخت ، برتولد : حياة غاليلية · ترجمة بكر الشرقاوى · دار الفارابي · ط ٢ · بيروت ١٩٧٩ · ص ١١٨ـ١١٩ ·
(٤) المصدر نفسه · ص ١٨٣ ·

في وجهه قائلا : " تعيس هذا البلد الذى ليس فيه أبطال " ،[١] ولكن "غاليليه" يرد عليه بقوله : " كلا . تعيس هو البلد الذى يحتاج الى أبطال " .[٢]

ان المجتمع الذى يصفه "غاليليه" هنا هو المجتمع الذى كانت الكلمة النهائية فيه لرجال الدين المتزمتين الذين كانوا ينصبون محاكم التفتيش، ويرفضون الحقائق العلمية التي تكون في خدمة البشرية جمعاء وليس في خدمتهم وحدهم ، فالاقرار بأن الشمس هي مركز الكون وأنها ثابتة ، وأن الأرض ليست قلب العالم أبدا وأنها غير ثابتة ، كل ذلك يقلص من حجم الكنيسة والسلطة ويعطي الزمام للانسان وللشعب كي يقود مصيره عوضا عن رجال الدين الذين قد يعرفون الحقيقة ، ولكنهم يديرون لها ظهورهم مادامت ليست في صالحهم.[٣]

يتخذ "توشار" هذه المسرحية دليلا آخر على ولع بريخت بفرض النتائج علينا " بدلا من أن يبحث عن الطبيعة العميقة ، عن حقيقة أبطاله ، حقيقة قد تؤدى الى اقناعنا ، شأنها شأن حقيقة كافة الشخصيات المسرحية العظيمة " .[٤]

والنتيجة التي يفرضها علينا بريخت في هذه المسرحية — حسب رأى توشار — هي أن ارتداد غاليليه ناتج حتما عن " فساد روح الاستقلال العلمي " ، وهو ما يرفضه "توشار" ويعده صادرا عن هوى لا عن عقل موضوعي.[٥]

لقد تعمدنا أن نقف قليلا عند هذه المسرحية كي يتضح لنا تحامل "توشار" على بريخت ، فاذا كان مصيبا الى حد ما في رفض أطروحة " رجل برجل " واعتبار نتيجتها النهائية " مفروضة " بشكل متعسف — نظرا لكون الانسان انسانا مهما حاولنا أن نجرده من هذه الصفة الطبيعية ونجعله شيئا قابلا للتحول الجذرى — ، فانه يسرف هنا دون مسوغ حين يريد أن يحصر مأساة " غاليليه " في نفسيته . والظاهر أن خطأ " توشار " في حكمه

---

(١) بريخت ، برتولد : حياة غاليليه . ص ١٦٤ .
(٢) المصدر نفسه . ص ١٦٥ .
(٣) المصدر نفسه . ص ١١١ .
(٤) توشار ، بيير آجيه : المسرح وقلق البشر . ص ١٥٩ .
(٥) المرجع نفسه . ص ١٥٩ — ١٦٠ .

هذا راجع الى تطبيق قواعد المأساة التقليدية التي ترى أن منبع الشقاء يكمن في الفرد الميتافيزى المنعزل، كما هو الأمر بالنسبة لـ " ميديا " ، و " فيدر " ، و " هاملت " . ان المأساة لاتنبع من ذاتية غاليليه وحده ، بل تنبع ـ أولا وقبل كل شيء ـ من طبيعة النظام الاجتماعي . وهذه ميزة من ميزات البطل التراجيدى [1].

والذى يؤنسنا الى تمسك " توشار " بقوانين التراجيديا التقليدية كونه يصرح دون مواربة بأن " رؤيا اللا شعور غالبا ما تكون أوضح من رؤيا العقل " [2].

* * *

تلكم أهم مآخذ النقاد على بريخت صاحب النظرية الملحمية التي مهما اختلفت فيها الآراء فانها تظل ثورة حقيقية في المسرح ، لم تقف عند حد قلب مفاهيم التأليف المسرحي والتمثيل والاخراج ، بل شملت طريقة المشاهدة أيضا باعتبار المتفرجين وسيلة لتحقيق هدف المسرح على نطاق واسع [3]، ولم تسعها حدود ألمانيا أو أوربا ، بل اكتسحت أغلب أرجاء العالم متسربة من خلال الابواب الحديدية المصطنعة التي تغلقها دونها بعض الاطراف لأسباب واعية .

وسوف نتناول في الفصول التالية من هذا البحث أثر هذه النظرية في المسرح في المشرق العربي . وقد آثرنا التركيز على المشرق تسهيلا للبحث من جهة ، ونظرا لاختلاف ظروف جناحي الوطن العربي بالنسبة للتجربة المسرحية بالذات ، من جهة أخرى . ونرجو أن يكون لنا في هذه الدراسة حافز لاستكمال جوانب البحث المتعلق بأجزاء أخرى في الوطن العربي في المستقبل .

---

(١) انظر " البطل التراجيدى في المسرح العالمي " لرياض عصمت . دار الطليعة . الطبعة الاولى . بيروت ١٩٨٠ . ص ١٣٠ ـ ١٣١ .
(٢) توشار ، بيير آجيه : المسرح وقلق البشر . ص ١٦١ .
(٣) انظر " نصوص حول مهنة الممثل " لبريخت . ترجمة قيس الزبيدى . الحياة المسرحية . عدد ٤ ـ ٥ . دمشق ١٩٧٨ . ص ١٧٥ ـ ١٧٨ .

الفصــل الثاني

رحلة بريخــت الى الوطــن العربــــــي

(سبل انتقال آرائــه الى المسرحــيين العـــرب)

نشير في البداية الى ذلك الموضوع المعقد الذى ما يزال في حاجة الى الدراسات المستفيضة الدقيقة(*)، وهو موضوع العلاقة بين الثقافة والحضارة العربيتين والثقافة والحضارة الغربيتين ، ليس من أجل تحديد نسيج هذه العلاقة فحسب ، ولكن من أجل الشروع في رسم خطوط النموذج المنشود للحضارة العربية التي يكتنفها الآن كثير من الاضطراب والخلط ، على الرغم من توفر الامكانات الضرورية(١) لبدء العمل الذى سوف يكون شاقا دون ريب ، لأن الحضارات الانسانية في العصر الحديث تسير حثيثا نحو التوحد والتجانس .

ومهما يكن من أمر ، فانني لا أريد أن أخوض في هذا الموضوع الشائك الذى يغريني بالخروج عن سمت بحثي ، وانما أكتفي بالوقوف قليلا — وبتواضع شديد — عند التقاء الثقافتين العربية والألمانية خاصة .

اذا ألقينا نظرة خاطفة على خريطة الثقافات الأجنبية(٢) في الوطن العربي نجد أن الثقافة الانجليزية والفرنسية تشغل الجزء الأكبر ، تليها الثقافة الروسية والايطالية والألمانية ، وأخيرا الثقافة الأسبانية وغيرها من ثقافات الامم الأخرى . وبالطبع فان هذه الخريطة تخضع لمدى قوة أو ضعف الاتصال المباشر أو غير المباشر بمنتجي تلك الثقافات .

وعلى الرغم من أن ألمانيا لم تفز بأى حصة من تركة "الرجل المريض" (تركيا) ، فان ثقافتها استطاعت أن تشق طريقها الى العرب ، وأن تترك في ثقافتهم أثرا لا يستهان به منذ

(*) تحضرني الآن دراسات د . زكي نجيب محمود في كتابه "تجديد الفكر العربي" (دار الشروق . بيروت ١٩٧١) ، وكتاب د . عبد الله العروى "أزمة المثقفين العرب" (ترجمة د . دوقان قرقوط . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت ١٩٧٨) ، وكتاب د . لويس عوض "المؤثرات الاجنبية في الأدب العربي الحديث" (دار المعرفة . القاهرة ١٩٦٦) ، كما تحضرني الدراسات الكثيرة في هذا المجال لمالك بن نبي وجاك بيرك .. والملاحظ أن هذا الموضوع يشغل بعض مثقفينا الى درجة أنهم لم يكتفوا بتناوله في شكل دراسات ، فانتقلوا به الى مستوى أعمق وهو مستوى الابداع الأدبي ، فكتب توفيق الحكيم "عصفور من الشرق" و "شهرزاد" ، وكتب الطيب صالح "موسم الهجرة الى الشمال" وكتب يحي حقي "قنديل أم هاشم" .

(١) انظر "ملامح في الأدب والثقافة واللغة" . د . حسام الخطيب . مطبعة وزارة الثقافة . دمشق ١٩٧٧ . ص ٢٢٣ .

(٢) انظر في هذا المجال كتاب أستاذنا د . حسام الخطيب "سبل المؤثرات الأجنبية واشكالها في القصة السورية" . منشورات اتحاد الكتاب دمشق ١٩٧٤ ص ٣٩ — ٧٠ .

وقت مبكر . ان أسماء القمم الألمانية في الفكر والأدب والفن أخذت تتردد في آثار كتابنا منذ الثلاثينات من هذا القرن[1]. ولا يعني هذا أن العرب لم يكونوا يعرفون الثقافة الألمانية قبل هذا التاريخ ، فجورج مطران ترجم " آلام فرتر " عن الفرنسية ونشرها كما أعاد ترجمتها أحمد حسن الزيات عن الفرنسية أيضا سنة ١٩٢٠ ، حسب ما يذكر ناجي علوش .

وبعد الخمسينات لم يعد هناك مثقف ذو شأن لا يعرف " نيتشة " ، و " غوتة " ، و " فاغنر " ، و " كانط " ، و " ماركس " ، و " هيغل " ، " شوبنهور " ، و " توماس مان " ، و " شيللر " ، و " بيتهوفن " ، و " بريخت " ، وغيرهم .

ولم يقف الأمر عند معرفة هذه الأسماء وآثارها ، بل تعداه الى هضم أفكارها والتأثر بها على نحو ما نرى لدى جبران خليل جبران وأبي القاسم الشابي اللذين ترددت في كتاباتهما أنفاس " نيتشة " ، أو لدى توفيق الحكيم الذي تعد مسرحيته " شهرزاد "[2] ومضة من ومضات " غوتة " " الفاوستية " ، أو لدى عشرات الكتاب العرب الذين التزموا بمفهوم ماركس للأدب والتاريخ ، فضلا عن تأثر مسرحيينا بأساليب بريخت في الاخراج والتأليف .

لقد ترجمت أبرز أعمال كبار الكتاب والشعراء والفلاسفة الألمان الى العربية . وفي مقدمة أولئك المترجمين يأتي غوتة ، وماركس ، ونيتشة ، وهيغل ، وبريخت ، حسبما يتضح لنا من خلال القائمة الطويلة التي نشرها الدكتور مصطفى ماهر في آخر كتابه " صفحات خالدة من الأدب الألماني " .[3]

والجدير بالاشارة أن مترجمي الثقافة الألمانية الى العربية لم يكونوا ينقلون دوما عن الألمانية مباشرة ، بل كانوا في كثير من الأحيان يلجؤون الى الانجليزية أو الفرنسية ، ومن هؤلاء المترجمين عادل زعيتر ، وجورج طرابيشي ، وصياح الجهيم .

---

(١) انظر في هذا المجال كتاب أستاذنا د . حسام الخطيب " سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية " . منشورات وزارة الثقافة . دمشق ١٩٧٤ . ص ٤٧ .

(٢) الحكيم ، توفيق : شهرزاد . دار الكاتب اللبناني . بيروت ، ١٩٧٣ .

(٣) ماهر ، د . مصطفى : صفحات خالدة من الأدب الألماني (من البداية حتى العصر الحاضر) . دار صادر . بيروت ١٩٧٠ . ص ٦٢٥ ـ ٦٧٩ .

وفي مجال الحديث عن التقاء الثقافتين العربية والالمانية نذكر أن الالمان أنفسهم كانوا شديدي الاهتمام بثقافتنا ، وأن مستشرقيهم قدموا لنا دراسات رصينة عن الادب العربي تعد أكثر نزاهة[1] من دراسات المستشرقين المغرضين من أمثال " رينان " الذى أراد أن يشوه صورة العرب .

واضافة الى هذا فان واحدا من أكبر أدباء ألمانيا ، وهو غوتة ، بلغ من شدة حبه للثقافة العربية حد التأثر بها في كتاباته ، فأغرم بحكايات " ألف ليلة وليلة " واستوحى كثيرا منها .[2]

* * *

ونأتي الى بريخت موضوع اهتمامنا فنجد اقبالا على أعماله النظرية والتطبيقية منقطع النظير في بعض أجزاء الوطن العربي ، حتى أنه أصبح في امكاننا القول انه أضحى بدعة وعنوان مواكبة للعصر في أسلوب الكتابة المسرحية وعرضها ، بينما نجده يكاد يكون مجهولا تماما في بعض الاقطار العربية الاخرى ، كالسعودية ، والامارات العربية ، والبحرين .[3]

وتفسير هذه الظاهرة بديهي لا يحتاج الى عناء ، فمن جهة كان المسرح — ولا يزال — في هذه الاقطار الاخيرة في طور التأسيس ، وبالتالي فان بريخت وغيره من كبار الكتاب المسرحيين العالميين كانوا غرباء ، ومن جهة أخرى فان اسم بريخت ارتبط بآرائه التقدمية التي تجعله مخيفا في مثل هذه الاقطار .

ولعل أهم الاسباب التي جعلت بريخت مستساغا ومطلوبا في الاقطار العربية الاخرى ، كسورية والعراق ، ومصر والجزائر ، تتمثل فيما يلي :

---

(١) انظر " الدراسات العربية الاسلامية في الجامعات الالمانية " . لرودي بارت . ترجمة د . مصطفى ماهر . دار الكاتب العربي للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٧ .

(٢) انظر " غوتة وألف ليلة وليلة " لكاترين مومسن . ترجمة الدكتور أحمد الحمو . منشورات وزارة التعليم العالي . دمشق ١٩٨٠ .

(٣) انظر " المسرح في الوطن العربي " للدكتور علي الراعي . سلسلة عالم المعرفة . عدد يناير . وزارة الاعلام . الكويت ١٩٨٠ .

١ــ تغلغل الفكر الاشتراكي في ربوع هذه الاقطار ، وهو ما أدى بالمثقفين ــ مؤلفين ومخرجين ومتفرجين ــ الى البحث عن الثقافة التي تواكب الثورات الاقتصادية والاجتماعية أو تمهد لها الطريق . ومن هنا غدا تبني غوركي ، وسيمونوف ، وماياكوفسكي ، وبريخت ، أمرا طبيعيا وواجبا . وهذا ما أعرب عنه " شريف خزندار " الذى كان أول من قدم بريخت في دمشق .(١)

٢ــ ان نظرية بريخت في جوهرها هي محاولة لاعطاء المسرح دورا فعالا في سياق تغيير وعي المتفرج وبالتالي تغيير العالم . ومن هنا رأينا الجديين من المسرحيين الثائرين على التخلف والظلم الاجتماعي في بيئاتهم العربية يشعرون بضرورة تبني الاسلوب البريختي في المسرح . وهذا ما جعل كاتبا مسرحيا مثل الاستاذ سعد الله ونوس يحدد بحثه "عن الهوية في المسرح العربي عبر الفعالية في الواقع التاريخي الراهن" ،(٢) كما أكد لي شخصيا ، أى أنه أخذ يبحث عن المسرح الذى يغير الواقع عبر تغيير الوعي .

٣ــ كون مسرح بريخت مسرح تغيير ونضال يجعل منه أداة فعالة لمواجهة النفوذ الامبريالي في العالم الثالث ومناهضة الاستعمار بأشكاله الاقتصادية والثقافية والسياسية . ان بريخت يجد المناخ المناسب له الآن في العالم الثالث كله وليس في الاقطار العربية النامية فحسب .

٤ــ ان المتفرج العربي الذى تعود قديما أن يشبع رغباته المسرحية برؤية تلك الاشكال البدائية التي يعدها بعض الدارسين مسرحا عربيا ،(*) مثل "التعزية" ، و "المقامة"

---

(١) خزندار ، شريف : خواطر حول المسرحين الشعبي والتوجيهي . المعرفة . عدد ٣٤ دمشق ١٩٦٤ . ص ١٤٤ــ١٤٥ .

(٢) من حديث للباحث مع الاستاذ سعد الله ونوس . مسرح القباني . دمشق يوم ١٤/٤/١٩٨٣

(*) انظر كتاب د . يوسف ادريس "نحو مسرح عربي" . دار الوطن العربي . بيروت ١٩٧٤ . ص ٤٦٧ وما بعدها . وانظر "قالبنا المسرحي" لتوفيق الحكيم . المطبعة النموذجية . القاهرة ١٩٦٧ . ثم انظر كتاب د . سلمان قطاية "المسرح العربي من أين والى أين ؟" . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق ١٩٧٢ . وكتاب الاستاذ علي عقلة عرسان " الظواهر المسرحية عند العرب" . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق ١٩٨١ ، واخيرا انظر كتاب الاستاذ أديب السلاوى "المسرح المغربي من أين والى أين ؟" . منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي . دمشق ١٩٧٥ ــ ص ١٦١ وما بعدها .

و " خيال الظل " و " الجرجوز " و " السامر " و "سلطان الطلبة " ، وما الى ذلك من الفنون الشعبية ، أقول : ان المتفرج العربي وجد شبها بين هذه الفنون ومسرح بريخت حسب مايبدو ، وخاصة ما يتعلق بازالة الحائط الرابع الوهمي الذى يفصل بين المتفرجين والممثلين . ولهذا لانستغرب حين تجرؤ فرقة مسرحية في الجزائر — مثلا — كفرقة " مسرح البحر " التي تلقي عروضها على شاطئ البحر بالفعل ، على شرح أسرار " اللعبة " للنظارة ، وحضهم على المشاركة في الحوار ، وطلب الدعم والموازرة منهم (١).

والطريف أن المشاهدين العرب في بداية عهدهم بالمسرح الأوربي الذى كان يقدمه الرواد من أمثال أبي خليل القباني ، والقرداحي ، وعزيز عيد ، وجورج أبيض — لم يكونوا يتحرجون اطلاقا من التعليق على ما يرونه ، كما أن الممثلين بدورهم كانوا يضطرون من حين لآخر الى محادثة الجمهور مباشرة دون التظاهر بالتشخيص (٢).

٥ — لقد بلغ بريخت مستوى مسرحيا عاليا ، فذاع صيته واحتل مكانة بين أقطاب الكتاب العالميين ، وأصبح من الجهل التغاضي عنه في المحيط العربي . ومن هنا نرى بعض مترجمي بريخت يفصحون عن هذا الدافع ، كما فعل " نجاة قصاب حسن " في مقدمة ترجمته " الأورغانون الصغير " حيث يحس بضرورة مواكبة المذاهب المسرحية الحديثة وعدم الوقوف " في الاقتباس عند المذاهب المسرحية القديمة وحدها " (٣).

وكذلك الأمر بالنسبة للدكتور رفيق الصبان الذى قدم " بنادق الأم كارار " لبريخت رغبة في " التوسع في أمداد الثقافة المسرحية الناشئة بنماذج من مختلف التيارات والاتجاهات التي تتناوش المسرح " (٤).

* * *

(١) بوتيتسيفا ، تمارا الكساندروفنا : ألف عام وعام على المسرح العربي . ترجمة توفيق المؤذن . دار الفارابي . الطبعة الأولى . بيروت ١٩٨١ . ص ٢٥٧ .

(٢) انظر مذكرات يوسف وهبي " عشت ألف عام " . دار المعارف بمصر . الجزء الأول . القاهرة ١٩٧٣ . ص ٢١—٢٢ .

(٣) قصاب حسن ، نجاة : برتولد بريخت والعمل المسرحي (وهو عنوان مقدمة ترجمته " القيثارة الصغيرة للعمل المسرحي " لبريخت) . ص ١٢٢ .

(٤) " استفتاء عن قضايا المسرح " . اعداد قلم التحرير . المعرفة . عدد ٣٤ . دمشق ١٩٦٤ . ص ٩٢ .

والسؤال الذى يجب أن يطرح الآن هو : اذا كان بريخت قد استطاع أن يبسط نفوذه على المسرح العربي في الأقطار الآنفة الذكر ، فما هي سبل انتقال أسلوبه الى تلك الأقطار ؟ أو ما هي الدروب التي سلكها في رحلته اليها ؟ ٠

يمكن لنا تلخيص الدروب التي سلكها بريخت الينا فيما يلي :

أ — الترجمة ٠ وهي في الحقيقة ليست دربا ، بل طريقا عريضا يصل بيننا وبين الحضارة والثقافة الأوربيتين ، وخاصة في مطلع هذا القرن ، لأن المثقف العربي في النصف الثاني من القرن العشرين أصبح يجيد اللغات الأجنبية التي تسمح له أن ينهل من النبع ٠

ورد في مجلة "الطريق"[1] أن اللقاء الأول بين بريخت والقارئ العربي كان عام ١٩٣٧ حين ترجم عارف العزوني مقالة بريخت المهمة "خمس صعوبات لدى كتابة الحقيقة" ونشرها بين دفتي "الطليعة" اللبنانية السورية آنذاك تحت عنوان "واجب الكاتب اليوم" ٠

ومن يقارن بين مقالة بريخت التي ترجمها فيما بعد الأستاذ نبيل حفار[2] وبين ترجمة العزوني التي أعيد نشرها في "الطريق"[3] يجد أن ترجمة هذا الأخير كانت مشوهة ومموهة بشكل فظيع ، حتى أن القارئ يصعب عليه أن يتعرف عليها في ثوبها الجديد ٠

وربما كانت ترجمة العزوني تلك عن الفرنسية — كما ترجح "الطريق ، بدليل أن المترجم يجتهد فيكتب "بريخت" بالكاف ، أي "بريكت" خلافا للمألوف ، بل يرجح أن يكون قد حسب "بريخت" فرنسيا مادام يعرفه "بالمسيو" ، كما ذهبت "الطريق" ٠

بعد ذلك تتوالى الترجمات عن بريخت ، ولكن في وقت متأخر نسبيا ، لأنه لم يكن قد اشتهر كما ينبغي ، فضلا عن أن التربة العربية لم تكن قد هيئت بعد لاستقباله ، سواء من الناحية الاجتماعية والسياسية أم من الناحية الفنية المسرحية ٠

---

(١) مجلة "الطريق" اللبنانية ٠ عدد ٥—٦ تموز — آب ١٩٧٧ ٠ ص ١٦٦٠

(٢) انظر ص ٢١٩ من كتاب "مسرح التغيير" ٠

(٣) مجلة "الطريق" اللبنانية ٠ عدد ٥—٦ ٠ بيروت ١٩٧٧ ٠ ص ١٨٠ وما بعدها ٠

وفيما يلي نورد قائمة بعناوين أعمال بريخت المسرحية التي ترجمت الى العربية (*):

١ـ دائرة الطباشير القوقازية . ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى .(١)
٢ـ الأم شجاعة وأولادها . ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى .(٢)
٣ـ الانسان الطيب في ستشوان . ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى .(٣)
٤ـ القاعدة والاستثناء . ترجمة الدكتور عبد الغفار مكاوى .(٤)
٥ـ محاكمة لوكولوس . ترجمة الدكتور عبد الغفار مكاوى .(٥)
٦ـ السيد بونتيلا وتابعه ماتي . ترجمة الدكتور عبد الغفار مكاوى .(٦)
٧ـ حياة غاليليه . ترجمة بكر الشرقاوى .(٧)
٨ـ الاخوة هوراس والاخوة كورياس . ترجمة سعيد حورانية .(٨)
٩ـ أوبرا القروش الثلاثة . ترجمة محمود النحاس .(٩)
١٠ـ الموافق والمعارض . ترجمة مجدى يوسف .(١٠)
١١ـ الخطايا السبع للبورجوازى الصغير . ترجمة محمود النحاس .(١١)
١٢ـ أيام الكومونة . ترجمة صياح الجهيم .(١٢)
١٣ـ طبول في الليل . ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى .(١٣)
١٤ـ شفيك في الحرب العالمية الثانية . ترجمة نبيل حفار .(١٤)
١٥ـ الام . ترجمة نبيل حفار .(١٥)

(*) هذه القائمة استقيناها أساسا من كتاب د . مصطفى ماهر "صفحات خالدة من الأدب الألماني" . ص ٦٧٢ ، ومن مقالة الاستاذ نبيل حفار "برتولد بريخت : حياته وأعماله" . الحياة المسرحية . عدد ٤ـ٥ . ص ١٣٩ .

(١) القاهرة ١٩٦٣ .
(٢) القاهرة ١٩٦٥
(٣) القاهرة ١٩٦٥
(٤) القاهرة ١٩٦٥
(٥) القاهرة ١٩٦٦
(٧) القاهرة ١٩٦٦
(٨) دمشق ١٩٦٨
(٩) القاهرة ١٩٦٨
(١٠) مجلة "فكر" التي تصدر في ألمانيا ١٩٦٩ .
(١١) القاهرة ١٩٦٩
(١٢) دمشق ١٩٧٣
(١٣) الكويت ١٩٧٥
(١٤) بيروت ١٩٧٥
(١٥) بيروت ١٩٧٥

١٦ـ رؤى سيمون ماشار . ترجمة صياح الجهيم .[١]
١٧ـ مسرحية بادن لتعليم الموافقة . ترجمة الدكتور أبو العيد دودو .[٢]
١٨ـ بعل . ترجمة الدكتورعبد الرحمن بدوى .[٣]
١٩ـ القرار . ترجمة محمد عيتاني .[٤]
٢٠ـ رجل برجل . ترجمة نبيل حفار.[٥]
٢١ـ توراندوت (أو مؤتمرغاسلي الأدمغة) . ترجمة نبيل حفار .[٦]
٢٢ـ جان دارك قديسة المسالخ . ترجمة نبيل حفار .[٧]
٢٣ـ ازد هار وانهيار مدينة ماها جوني . ترجمة الدكتورعادل قرشولي[٨].
٢٤ـ ما هو ثمن الحديد ؟ ترجمة الدكتورعادل قرشولي[٩].
٢٥ـ صعود أرتورو أوى الممكن ايقافه (لمترجم مجهول)[*].

ونشير الى أن بعض أعمال بريخت نقلها الى العربية عدة مترجمين ، كما هو الأمر بالنسبة الى مسرحية "الأم شجاعة" التي ترجمها كل من الدكتورعبد الرحمن بدوى وسعد الخادم وسعيد حورانية[١٠] ، وكذلك مسرحية "حياة غاليليه" التي ترجمها بكر الشرقاوى ومصطفى برانيه ...الخ .

---

(١) دمشق ١٩٧٦
(٢) الجزائر ١٩٧٦
(٣) الكويت ١٩٧٧
(٤) بيروت ١٩٧٧
(٥) بيروت ١٩٧٩
(٦) بيروت ١٩٨١
(٧) بيروت ١٩٨١
(٨) دمشق ١٩٨٢
(٩) دمشق ١٩٨٢
(*) هذه المسرحية عدت من بين الاعمال المترجمة الى العربية ، ولكننا لانعلم مترجمها ولا تاريخ ترجمتها ! (انظر الحياة المسرحية ،عدد ٤ـ٥ . دمشق ١٩٧٨ . ص ١٣٩) .
(١٠) انظر ص ٦٧٢ من كتاب د . مصطفى ماهر "صفحات خالدة من الأدب الألماني".

والى جانب هذه الاعمال الابداعية ترجمت أيضا كثير من أعمال بريخت النظرية ، نذكر منها على سبيل المثال — لا الحصر :

١— "الاورغانون الصغير" الذى ترجمه نجاة قصاب حسن عن الفرنسية تحت عنوان "القيثارة الصغيرة للعمل المسرحي" .(١)

٢— المسرح للمتعة أم للدراسة ؟ (مقالة) . ترجمة أسعد حليم.(٢)

٣— ملاحظات حول دائرة الطباشير القوقازية . (الجزء الاول من المقالة) . ترجمة صافي ناز كاظم.(٣)

٤— ملاحظات حول دائرة الطباشير القوقازية . (الجزء الثاني من المقالة) . ترجمة وتلخيص ليلى جاد.(٤)

٥ — الفنون والثورة . ترجمة ابراهيم العريس.(٥)

٦— نظرية المسرح الملحمي . ترجمة الدكتور جميل نصيف.(٦)

٧— حوارية "شراء النحاس" (الليلة الاولى) . ترجمة نبيل حفار.(٧)

٨— حوارية "شراء النحاس" (الليلة الثانية) . ترجمة عبد الله عويشق.(٨)

٩— نصوص حول مهنة الممثل . ترجمة قيس الزبيدى .(٩)

١٠— المسرح التجريبي . (مقالة) . ترجمة قيس الزبيدى.(١٠)

١١— هل يمكن اقامة مسرح ملحمي أينما كان ؟ (مقالة) . ترجمة قيس الزبيدى.(١١)

---

(١) مجلة "المعرفة" . عدد ٥ . دمشق ١٩٦٣ . ص ١٢٢ وما بعدها . والملاحظ أن هناك ترجمات أخرى "للاورغانون" منها ترجمة فاروق عبد الوهاب (مجلة المسرح . عدد ٢١ . القاهرة ١٩٦٦ . ص٣٥ وما بعدها) ، وترجمة د . احمد الحمو التي سبقت الاشارة اليها ، وترجمة د . جميل نصيف التي نشرها ضمن كتاب "نظرية المسرح الملحمي" الآنف الذكر .

(٢) القاهرة ١٩٦٦ (منشورة بين دفتي كتاب "الرؤيا الابداعية" الآنف الذكر .

(٣) مجلة المسرح والسينما . عدد ٥٨ . القاهرة ١٩٦٨ . ص٢٢ وما بعدها .

(٤) ص٢٧ وما بعدها من المرجع نفسه .

(٥) دار ابن خلدون . بيروت ١٩٧٥ .

(٦) منشورات وزارة الاعلام . سلسلة الكتب المترجمة (١٦) . بغداد ١٩٧٤ .

(٧) الحياة المسرحية . عدد ٤—٥ . دمشق ١٩٧٨ . ص١٤١—١٥٣ .

(٨) المرجع نفسه . ص١٥٥ وما بعدها .

(٩) المرجع نفسه . ص١٧٥ وما بعدها .

(١٠) انظر كتاب "مسرح التغيير" الذى اشرت اليه من قبل غير مرة . ص٢٥٥—٢٩٢ .

(١١) انظر المرجع نفسه . ص ٣٠٧ وما بعدها .

١٢ـ ملاحظات حول أوبرا ماها جوني • ترجمة الدكتور عادل قرشولي[١]

١٣ـ أرنست بوش • •ممثل الشعب • ترجمة عبد العظيم الورداني[٢]

❖ ❖ ❖

ونذكر أيضا تلك الدراسات الأجنبية عن بريخت التي ترجم منها الى العربية عدد لايستهان به ، نحصي منه ما يلي :

١ـ بنجامان ، فالتر : بريخت • ترجمة أميرة الزين[٣]

٢ـ أوين ، فردريك : برتولد بريخت (حياته ، فنه ، وعصره) • ترجمة ابراهيم العريس[٤]

٣ـ بروستاين ، روبرت : برتولد بريخت • ترجمة عبد الحليم البشلاوى[٥]

٤ـ فايلر ، كيته ، رلكه : أرسطو وبريخت • ترجمة قيس الزبيدى[٦]

٥ـ ميتنتسفاى ، فيرنر : انتاجية عمل كلاسيكي • ترجمة توفيق الأسدى[٧]

٦ـ توشار ، بيير آجيه : المسرح الملحمي • ترجمة الدكتورة سامية أحمد أسعد[٨]

٧ـ ستيان ، ج •ل : تغرب بريخت • ترجمة منير صلاحي الأصبحي[٩]

٨ـ زوندى ، بيتر : المسرح الروائي • ترجمة الدكتور أحمد حيدر[١٠]

٩ـ ايسلن ، مارتن : بريخت في عامه السبعين (قراءة في وثائق وكتابات لم تنشر) • ترجمة فريدة النقاش •[١١]

---

(١) مجلة الحياة المسرحية • عدد ١٧ـ١٨ • دمشق ١٩٨١• ص ١٤ـ١٩ •

(٢) مجلة المسرح • عدد يناير • القاهرة ١٩٧٠ • ص ٩٤ـ٩٦ •

(٣) المؤسسة العربية للدراسات والنشر •بيروت ١٩٧٤ •

(٤) دار ابن خلدون • بيروت ١٩٨١ •

(٥) انظر "المسرح الثورى" لبروستايل • الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر • القاهرة؟

(٦) انظر "مسرح التغيير" الذى أشرت اليه غير مرة • ص ٣٩ـ٩٢ •

(٧) المرجع نفسه • ص ٩٣ـ١٢٠ •

(٨) الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر • القاهرة ١٩٧١ • ص ١٥٣ وما بعدها •

(٩) انظر "الملهاة السوداء" لستيان • ترجمة منير صلاحي الاصبحي • منشورات وزارة الثقافة • دمشق ٧٦ • ص٢٩٩ـ٣١٥ •

(١٠) انظر كتابه "نظرية الدراما الحديثة" ترجمة د • حيدر • وزارة الثقافة • دمشق ١٩٧٧ • ص١٢٩ وما بعدها •

(١١) انظر مجلة "المسرح والسينما" • عدد ٥٨ • القاهرة ١٩٦٨ • ص ٨ وما بعدها •

١٠ـ سوفين ، داركو : المرآة والدينامو (تخطيط لنظرية بريخت الجمالية) . ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد .[١]

١١ـ جيلمان ، ريتشارد : بريخت .. سيرة حياة . ترجمة أحمد محمود صبرى .[٢]

١٢ـ بنتلي ، اريك : بريخت . ترجمة جبرا ابراهيم جبرا .[٣]

* * *

ب ـ لم يكتف المثقفون العرب بترجمة أعمال بريخت النظرية والتطبيقية وترجمة بعض الدراسات الأوربية عنه ، بل حاولوا أن يسهموا هم أنفسهم في التعريف به ، سواء عن طريق السيرة الذاتية والفنية أم عن طريق الدراسة النقدية . وفيما يلي نورد أبرز المقالات والكتب من هذا النوع :

١ـ أردش ، سعد : تجربتي مع مسرح بريخت .[٤]

٢ـ يوسف ، مجدى : برتولد بريخت : مفكر أم شاعر أم ماذا ؟[٥]

٣ـ عبده ، أحمد : مناظر العرس في مسرحيات بريخت .[٦]

٤ـ قرشولي ، الدكتور عادل : لماذا اتجه برتولد بريخت الى المسرح التعليمي ؟[٧]

٥ـ قرشولي ، الدكتور عادل : برتولد بريخت في المرآة العربية .[٨]

٦ـ ماهر ، الدكتور مصطفى : برتولد بريخت .[٩]

٧ـ مندور ، الدكتور محمد : الأوتشرك والمسرح الملحمي .[١٠]

---

(١) انظر مجلة " المسرح والسينما " . عدد ٥٨ . القاهرة ١٩٦٨ . ص ٢ وما بعدها

(٢) انظر مجلة " عالم الفكر " . المجلد ١١ . عدد ٣ . الكويت ١٩٨٠ . س ٢٨٩ ـ ٢٩٢ .

(٣) انظر كتاب " الحياة في الدرامة " لاريك بتنلي . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . ط ٢ . بيروت ٨٢. ص ١٣٧ وما يليها .

(٤) انظر مجلة " المجلة " عدد ١٢٣ . القاهرة ١٩٦٧ . ص ٥٨ـ٧١ .

(٥) انظر مجلة " فكر وفن " عدد ٧ . ميونيخ ١٩٦٦ . ص ٧١ وما يليها .

(٦) انظر مجلة " فكر وفن " . عدد ٢٧ . ميونيخ ١٩٧٦ . ص ٤٨ وما بعدها .

(٧) انظر كتاب " مسرح التغيير " . ص ١٣ـ٣٧ .

(٨) انظر مجلة " الحياة المسرحية " التي تصدر في دمشق . الاعداد ١١ـ١٢ـ١٣ـ١٤ـ١٥ـ١٦ .

(٩) انظر كتابه " صفحات خالدة من الأدب الألماني " . ص ٤٩٨ـ٥٣٠ .

(١٠) انظر كتابه " المسرح العالمي " . دار نهضة مصر . القاهرة ؟ . ص ١٤ / ١٨ .

٨ـ مكاوى ، الدكتور عبد الغفار : المسرح الملحمي (١)

٩ـ مكاوى ، الدكتور عبد الغفار : حياة برتولد بريخت وأعماله ٠(٢)

١٠ـ هسلسا ، غالب : بريخت ابن القرن العشرين ٠(٣)

١١ـ العالم ، محمود أمين : مأساة الانسان الطيب ٠(٤)

١٢ـ عبود حنا : بريخت بين الماركسية واللامعقول ٠(٥)

١٣ـ عوض ، الدكتور لويس : الموسم الغريب ٠(٦)

١٤ـ العريس ، ابراهيم : بريخت الحاضر ٠(٧)

١٥ـ خزندار ، شريف : خواطر حول المسرحين الشعبي والتوجيهي ٠(٨)

١٦ـ عرسان ، علي عقلة : بريخت ٠(٩)

١٧ـ القشطيني ، خالد : بريخت وعالمه السفلي ٠(١٠)

١٨ـ العماري ، الدكتورة لميس : برتولد بريخت والمسرح في العالم الثالث ٠(١١)

١٩ـ البشلاوى ، عبد الحليم : برتولد بريخت وصراع مع النفس ٠(١٢)

٢٠ـ عيد ، الدكتور كمال : الأصول الفكرية عند بريخت بين التخلخل والاستمرار ٠(١٣)

---

(١) انظر سلسلة "كتابك" التي تصدر عن دار المعارف بمصر ٠ عدد ١٠ القاهرة ١٩٧٧ ٠

(٢) انظر مقدمة كتاب "قصائد من برتولد بريخت" الذى أشرنا اليه غير مرة ٠ ص ٣ـ٣٢ ٠

(٣) انظر مجلة "الهلال" ٠ عدد أول أكتوبر ٠ القاهرة ١٩٦٩ ٠ ص ٨٨ وما بعدها ٠

(٤) انظر كتابه "الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر" ٠ دار الآداب ٠ بيروت ١٩٧٣ ٠ ص ١٦٥ ـ ١٦٩

(٥) انظر كتابه "مسرح الدوائر المغلقة" ٠ ص ٢٦٥ـ٣٠٧ ٠

(٦) انظر كتابه "دراسات عربية وغربية" ٠ دار المعارف بمصر ٠ القاهرة ١٩٦٥ ٠ ص ٢٠١ وما بعدها ٠

(٧) انظر كتابه "الكتابة في الزمن المتغير" ٠ دار الطليعة ٠ بيروت ١٩٧٩ ٠ ص ١٥٠ـ١٦٣ ٠

(٨) انظر مجلة "المعرفة" ٠ عدد ٣٤ ٠ دمشق ١٩٦٤ ٠ ص ١٤٣ ٠ وما بعدها ٠

(٩) انظر كتابه "سياسة في المسرح" ٠ ص ٢٦٩ـ ٢٨٨ ٠

(١٠) انظر كتابه "الساقطة المتمردة" ٠ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ٠ بيروت ١٩٨٠ ص ٩١ـ١١١ ٠

(١١) انظر مجلة "الموقف الأدبي" ٠ عدد ١٢٧ ٠ دمشق ١٩٨١ ٠ ص ٥٣ـ٦٦ ٠

(١٢) انظر مجلة "العربي" ٠ عدد سبتمبر ٠ الكويت ١٩٨١ ٠ ص ٤٤ـ٤٧ ٠

(١٣) انظر مجلة "الثقافة العربية" ٠ عدد اكتوبر ٠ طرابلس (ليبيا) ١٩٧٨ ٠ ص ٤ـ٤٦

٢١— نعمة ،عبد الغفور : المسرح الملحمي .[1]

٢٢— بوكروح ، مخلوف : لماذا بريخت ؟[2]

٢٣— الياسري ،فيصل : مقدمة كتاب " أنشودات وأشعار " لبريخت .[3] ترجمة فيصل د يوب .

٢٤— مقار ، شفيق : مقدمة رواية " البنسات الثلاثة " . ترجمة المقدم .[4]

والحقيقة أنه من الصعب أن نلم بكل الدراسات الأجنبية والعربية التي ساعدت على تقديم بريخت الى القارئ العربي ، فما ذكرناه حتى الآن يعد غيضا من فيض . انه من المتعذر احصاء كل ما نشر عن بريخت في الصحف والدوريات في الوطن العربي ، فضلا عن صعوبة احصاء كل ما نشرعنه في أوربا وأمريكا .

* * *

جـ — العروض المسرحية : لعل أول محاولة لعرض مسرحية لبريخت على خشبة عربية هو مشروع الأستاذ سعد أردش عام ١٩٦٢ . لقد استدعى المخرج الألماني " كورت فيت " — وهو من تلامذة بريخت ومن أعضاء فرقة " البرلينر أنسامبل " الذائعة الصيت — كي يساعد الأستاذ أردش على اخراج " دائرة الطباشير القوقازية " على خشبة المسرح القومي بالقاهرة آنذاك . ولكن ذلك المشروع لم يتم " لظروف تاريخية غيرت مجرى الأمور في تخطيط المسرح المصرى ".[5] على حد تعبير الأستاذ أردش . وهذا التغيير الذى يقصده هو وضع برنامج لتقديم أعمال بريخت تبدأ الخطوة الأولى فيه بالتمهيد الضرورى لاستساغة العروض الملحمية التعليمية في البيئة العربية المصرية .

كان بريخت في تلك الآونة يشكل " خطورة كبيرة ، لأنه يعتبر انتقالا بالمؤسسة المسرحية من النقيض الى النقيض ".[6] وعرض مسرحية بريختية كـ " الأم شجاعة " ، أو " حياة

---

(١) انظر كتابه " الاتجاهات المعاصرة في المسرح " . مطبعة حداد . البصرة ١٩٧١ . ص ٢٤—٤٦ .

(٢) انظر " ملامح عن المسرح الجزائرى " لمخلوف بوكروح . مجلة " آمال " . الشركة الوطنية للنشر والتوزيع . الجزائر ٨٢ . ص ٤٩ .

(٣) دار الأجيال . دمشق ١٩٦٩ . ص٥ وما بعدها من صفحات .

(٤) سلسلة " روايات الهلال " . عدد ٢٦٧ . الجزء الأول . القاهرة ١٩٧١ . ص ٥ وما بعدها من صفحات .

(٥) أردش ، سعد : تجربتي مع مسرح بريخت . ص ٥٨ .

(٦) المصدر نفسه . ص ٦١ .

غاليليه " ، أو " دائرة الطباشير القوقازية " ، مجازفة غير محمودة العواقب ، مادام جمهور تلك الأيام قد تعود مشاهدة الأعمال الدرامية التقليدية التي ظلت تعرض طوال قرن من الزمن . هذا فضلا عن شيوع مسرح التهريج الرخيص الذى كان يعرضه تلاميذ " نجيب الريحاني " الذى كان سببا في افلاس فرقة جدية كفرقة " جورج أبيض " الذى لم يجد بدا من الرحيل وهو يردد كلمته الشهيرة " وداعا يا بلد كشكش ! " .[1]

لقد أحس سعد أردش يومئذ — كما أحس غيره من رجال المسرح الحقيقيين — أن التربة المصرية يجب أن تهيأ أولا لاستقبال بريخت السياسي الغريب الأسلوب . ومن هنا ارتأى أن يختار نصا آخر يكون أقرب الى الذوق المصرى ، فأرجأ عرض " دائرة الطباشير[*] " الى سنة ١٩٦٨ ، ووطن نفسه على عرض " الانسان الطيب " ، ولكن ليس قبل موسم ١٩٦٦ !

والحق أن " الانسان الطيب " — على الرغم من انتمائها الى المرحلة الملحمية الناضجة التي تنتمي اليها " دائرة الطباشير " نفسها — كانت قريبة فعلا من الذوق العربي ، سواء بجوها الروحي الأسطوري الذى تظهر فيه الآلهة ، أم بتناولها موضوع الفقر والبؤس المألوف في البيئة المصرية خاصة .

أما عن " الحدوتة " التي يعدها الأستاذ أردش أول سبب يسوغ عرض هذه المسرحية في بيئة عربية فهي أكثر طرافة واحكاما في " دائرة الطباشير " . وما يقال في هذا التسويغ الواهي يقال أيضا في دور المومس " شن تي " المزدوجة الشخصية ، فهذا النموذج دخيل على الأدب العربي المكتوب والمروى ، خلافا لما يؤكده أردش .[2] ان هذا النموذج — في حدود علمي — لم يدخل الى أدبنا العربي الا بترجمة " غادة الكاميليا " ثم مسرحتها وعرضها في مسرح " رمسيس " عام[3] ١٩٢٣ .

---

(١) انظر الجزء الثاني من مذكرات يوسف وهبي . ص ٥٨ .
(*) سوف أعود الى الحديث عن عرض هذه المسرحية فيما بعد .
(٢) انظر مقالته " تجربتي مع مسرح بريخت " . ص ٦١ — ٦٢ .
(٣) انظر الجزء الثاني من مذكرات يوسف وهبي . ص ٧٦ .

مهما يكن من أمر ، فان مسرح "الجيب" ـ وهو مسرح تجريبي ـ لم يبال بكل هذه التحفظات ، وعرض مسرحية تعليمية لبريخت ـ ترجمها الدكتور عبد الغفار مكاوى وأخرجها نور الدمرداش ـ هي "القاعدة والاستثناء" [(١)] في موسم ١٩٦٣ـ١٩٦٤ .

ومن المؤسف حقا أننا لا نعرف مدى اقبال الجمهور على مشاهدتها حينئذ ، ومدى ما أدته من نجاح ، وكل ما نعلمه أن المخرج قدمها " بأسلوب تعليمي مباشر " [(٢)] ثم عرض مسرح الجيب أيضا مسرحية أخرى لبريخت ، وهي "طبول في الليل" [(٣)] عام ١٩٦٦ .

ومسرحية "القاعدة والاستثناء" عرضت أيضا على خشبة المسرح القومي بدمشق في موسم ١٩٦٣ـ١٩٦٤ ، أى في الفترة نفسها التي عرضت في أثنائها على مسرح "الجيب" وقد أخرج هذا العرض الأستاذ "شريف خزندار" اعتمادا على ترجمة لنجاة قصاب حسن [(٤)] وهذا المخرج يعد أول من قدم بريخت الى الجمهور العربي السورى . [(٥)]

واضافة الى ذلك فقد أخرج الدكتور رفيق الصبان عملا آخر لبريخت على خشبة المسرح القومي بدمشق ، وهو " بنادق الأم كارار " التي أعطاها عنوان " بنادق الأم أمينة " ، [(٦)] وهذا بعد عرض "القاعدة والاستثناء" بوقت قصير .

والملاحظ أن عرض الدكتور رفيق الصبان أخرج للتلفزيون السورى ايضا ، [(٧)] وهو الأمر الذى يتيح لأكبر عدد من المتفرجين أن يتعرفوا على بريخت الى حد ما .

---

(١) انظر "دراسات عربية وغربية" للدكتور لويس عوض . ص ٢٠٨ .

(٢) قرشولي ، د . عادل : برتولد بريخت في المرآة العربية . الحياة المسرحية . عدد ١١ـ١٢ ، ص ٤ .

(٣) انظر "برتولد بريخت في المرآة العربية" للدكتور عادل قرشولي . الحياة المسرحية عدد ١٤ . ص ٤ .

(٤) رفاعية ، ياسين : موسم المسرح في سورية (١٩٦٣ـ١٩٦٤) . مجلة "المعرفة" . عدد ٣٤ . دمشق ١٩٦٤ . ص ١١٦ .

(٥) انظر "برتولد بريخت في المرآة العربية" للدكتور عادل قرشولي . الحياة المسرحية . عدد ١٣ . ص ١٤ .

(٦) انظر "برتولد بريخت في المرآة العربية" للدكتور عادل قرشولي . الحياة المسرحية . عدد ١١ـ١٢ . ص ٧ .

(٧) انظر "استفتاء عن قضايا المسرح" . اعداد قلم تحرير مجلة "المعرفة" . عدد ٣٤ دمشق ٦٤ . ص ٩٢ .

كما قدم عرض لمسرحية " السيد بونتيلا وتابعه ماتي " — من اخراج حسين أدلبي — على مسرح " الشعب " بحلب عام ١٩٧٠ .(١)

وفي عام ١٩٧٢ قدم المخرج الالماني البريختي " بينيفتس " الى دمشق وأشرف على عرض مشاهد من مسرحيات لبريخت على مسرح الحمراء ضمن مهرجان الفنون المسرحية . وليس من شك في أن ذلك العرض قد أتاح لجميع المسرحيين العرب الذين شاركوا في المهرجان أن يتفوا من كثب على أسلوب بريخت في المسرح .(٢)

وفي سنة ١٩٧٣ قدم يوسف حرب مسرحية " الهوراسيون والكوراسيون " على خشبة المسرح القومي بدمشق ، كما أعيد عرض مسرحية " الاستثناء والقاعدة " — من اخراج الاستاذ جواد الاسدى — على خشبة مسرح القباني في أثناء شهر نيسان ١٩٨٢ ، وقدم " مانويل جيجي " مسرحية " الام " في مسرح القباني أيضا ، وذلك في غضون شهر أيار ١٩٨٢ .

وعلاوة على كل هذه العروض ، فقد كان بريخت يقدم في عروض خاصة يؤدى أدوارها طلبة معهد التمثيل . ومن هذه العروض نذكر عرض " الام شجاعة " الذى أشرف عليه المخرج الفرنسي " ميشال ريشار " في مسرح القباني موسم ١٩٨٠—١٩٨١ ، وكذلك عرض " السيد بونتيلا وتابعه ماتي " الذى أشرف عليه الاستاذ أسعد فضة في آخر الموسم ذاته على خشبة المسرح القومي .

أما في بيروت فيؤكد " ابراهيم العريس " (٣) أن أكثر من عشر مسرحيات اقتبست عن بريخت وقدمت الى الجمهور . منها " السيد بونتيلا وتابعه ماتي " التي أعطيت عنوانا آخر هو " جحا في القرى الامامية " . وكلا هاتين المسرحيتين من اقتباس جلال خورى . وآخر عرض شهدته بيروت كان لمسرحية " آخ يا بلدنا " التي اقتبسها " روجيه عساف " ، عن " أوبرا القروش الثلاثة " .

---

(١) انظر العدد الاول من " الحياة المسرحية " . ص ٥٦ .
(٢) من حديث للباحث مع الاستاذ أسعد فضة بتاريخ ١٢/ ٤/ ١٩٨٣ . مديرية المسارح — دمشق .
(٣) انظر مؤلفه " الكتابة في الزمن المتغير " . دار الطليعة . الطبعة الاولى . بيروت ١٩٧٩ . ص ١٥٥ .

وكانت أول محاولة لتقديم عمل لبريخت في بغداد هي عرض مسرحية " القاعدة والاستثناء" عام ١٩٦٥ من اخراج "علي رفيق" ، ثم عرضت "محاكمة لوكولوس" عام ١٩٦٧ . وتذكر المستشرقة السوفييتية "تمارا الكسندروفنا "أن هذه التجربة الاخيرة قد باءت بالفشل ، لانها كانت تجربة شكلية ولم تجسد "جوهر الافكار الاجتماعية للمؤلف" .(١)

وبعد ذلك قدم عرض لمسرحية "البيك والسائق" المقتبسة عن "السيد بونتيلا وتابعه ماتي" سنة ١٩٧٣ باشراف ابراهيم جلال ، وقد أحدث هذا العرض ضجة في العراق ووجد اقبالا منقطع النظير ، بل انه أدى الى تغيير بعض القوانين التي لم تكن تراعي مصالح العمال في ذلك الوقت .(٢) وقد أعيد تقديم هذا العرض في مهرجان دمشق الخامس للفنون المسرحية ، ونال اعجاب الحضور نقادا وكتابا ومشاهدين.(٣)

وعلى الرغم من أن الصهاينة يحاربون المسرح التقدمي في الأراضي العربية المحتلة في فلسطين فان فرق الهواة قدمت بعض العروض لبريخت ، وخاصة " شفيك في الحرب العالمية" ، كما يذكر الأستاذ معين بسيسو (*)

وفي الجزائر عرضت في مطلع السبعينات " دائرة الطباشير القوقازية " التي أخرجها الأستاذ مصطفى كاتب ، كما قدمت مسرحيات أخرى مقتبسة مثل "بنادق الأم كارار" و"القاعدة والاستثناء" (٤) اللتين أخرجهما "أحمد أقومي" و" السقاء والمرابطون الثلاثة" التي اقتبسها "كاكي ولد عبد الرحمن" عن "الانسان الطيب" . وزيادة على هذه العروض الرسمية قدمت فرق الهواة كثيرا من الاعمال المقتبسة عن بريخت(٥) ، نظرا لعدم الاطلاع على النصوص العربية .

* * *

(١) بوتيتسيفا ، تمارا الكساندروفنا : ألف عام وعام على المسرح العربي . ص٢٤٨ .
(٢) انظر المرجع نفسه . ص٢٤٩ــ٢٥٠ .
(٣) انظر "التجربة المسرحية" ليوسف العاني . ص٦٦ ، ثم راجع " أحاديث وتجارب مسرحية" لنصر الدين البحرة . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق ١٩٧٧ . ص ٢١٣ وما بعدها
(*) من حوار لي مع الاستاذ معين بسيسو . يوم الثلاثاء ١٩/ ٥/ ١٩٨٢ . فندق الجلاء . دمشق
(٤) راجع الحوار الذى أجرته الدكتورة لميس العمارى مع "سيد أحمد أقومي" . الحياة المسرحية عدد ١٥ــ١٦ . دمشق ١٩٨١ . ص٨٤ . ثم راجع "ألف عام وعام على المسرح العربي" لتمارا الكساندروفنا . ص٢٢٢ .
(٥) كاتب ، مصطفى : المسرح في الجزائر ، الحياة المسرحية . عدد ٢ . دمشق ١٩٧٧ . ص٨٧

د ـ زيارة ألمانيا واستضافة مخرجين من تلامذة بريخت . حين مات بريخت ترك فرقته المسرحية " البرلينر أنسامبل " التي تتكون من لفيف من طلبته وأصدقائه . وظلت تشرف على هذه الفرقة " هيلينا فايغل " زوجة بريخت حتى تاريخ مماتها أوائل السبعينات .

ولهذه الفرقة تقاليد من بينها احياء ذكرى مؤسسها باعادة عرض أعماله والقاء محاضرات ضافية عنه ، فضلا عن تقديم مسرحيات أخرى لأتباعه . وهكذا أصبحت تلك المناسبات مهرجانات كبيرة يشارك فيها رجالات المسرح من مختلف أنحاء العالم .

لقد أتيح لعديد من المسرحيين العرب حضور تلك المهرجانات والاطلاع عن كثب على أسرار فن بريخت . ففي عام ١٩٧٢ زارت ألمانيا الديموقراطية فرقة مسرحية تونسية وشاهدت عروض " البرلينر أنسامبل "،[١] كما شاهد عروضها الأستاذ يوسف العاني مرارا ، وقابل " هيلينا فايغل " التي منحته حق حضور التمرينات المسرحية للفرقة ومناقشة المخرجين والممثلين[٢] . وشاهد عروضها أيضا كل من الأستاذين سعد الله ونوس[*] ونبيل حفار[*] ، والدكتور عادل قرشولي ومعين بسيسو[٣] وفرحان بلبل[٤] ، كما شاهد عروضها المخرج " سعد أردش " الذى قضى عشرة أيام في ألمانيا الديموقراطية وحصل خبرة من خلال حضوره تمثيل تسع مسرحيات لبريخت[٥] ، وأمير اسكندر الذى شاهد خمسة أعمال منها ثلاثة على خشبة " البرلينر أنسامبل "[٦] .

---

(١) انظر كتاب تمارا الكساندروفنا " ألف عام وعام على المسرح العربي " . ص ٢٣٩ ـ ٢٤٠ .
(٢) العاني ، يوسف : التجربة المسرحية . ص ١٨١ .
(*) اكد لي الأستاذ ونوس أنه شاهد في ألمانيا معظم مسرحيات فرقة بريخت " البرلينر أنسامبل " (من حديث لي مع ونوس بتاريخ ١٤/ ٤/ ١٩٨٣ . مسرح القباني ـ دمشق)
(*) من حديث للباحث مع الأستاذ نبيل حفار . دمشق . المركز الثقافي الألماني . عام ١٩٨١ .
(٣) من حديث للباحث مع الأستاذ معين بسيسو بتاريخ ١٩/ ٥/ ١٩٨٢ . فندق الجلاء ـ دمشق .
(٤) من حديث لي مع فرحان بلبل بتاريخ ١٢/ ٤/ ١٩٨٣ (مسرح الحمراء ـ دمشق) .
(٥) أردش ، سعد : دائرة الطباشير القوقازية : محاولة لتحقيق الاستيعاب المصري لمسرح بريخت . مجلة " المسرح والسينما " . عدد ٥٨ . القاهرة ١٩٦٨ . ص ٤١ .
(٦) انظر مجلة " المسرح " . عدد ٥٩ . القاهرة ١٩٦٩ . ص ٢٥ .

وقد أشرنا من قبل الى زيارة أحد تلاميذ بريخت الى مصر وهو " كورت فيت " الذي استدعي لاخراج " دائرة الطباشير القوقازية " عام ١٩٦٢ ، ثم استدعي من جديد عام ١٩٦٨ فعارض في البداية متذرعا بما نما اليه من أخبار نجاح اخراج " سعد أردش " لمسرحية " الانسان الطيب " ، ولكنه وافق أخيرا بعد لأي مشترطا أن يكون الاخراج مشتركا بينه وبين " أردش " . الا أن هذا الاشتراك لم يدم أكثر من ثلاثة أسابيع ، عاد على اثرها " كورت فيت " من حيث أتى لأسباب سوف نذكر أهمها بعد قليل .

ان زيارة " كورت فيت " الى مصر للمرة الثانية كانت فرصة ثمينة بالنسبة للعاملين في حقل المسرح من ممثلين ومصممي ديكور وأزياء وواضعي الموسيقى ، فكل هؤلاء يؤكدون مدى افادتهم واطلاعهم على منهج بريخت الملحمي .(١)

وعلاوة على كل هذا يجب ألا ننسى عروض مسرحيات بريخت التي قدمت في أوربا وأتيح للمتفرج العربي أن يشاهدها منذ وقت مبكر ومن هنا " أصبح اسم بريخت معروفا في المسرح العراقي — مثلا — بعد الزيارة التي قامت بها فرقة " البرلينر أنسامبل " الى باريس عام ١٩٥٤ ".(٢)

ولم ير المسرحيون العرب أعمال بريخت في أوربا فحسب ، بل أتيح لهم أن يروها ويمارسوا اخراجها حتى في أمريكا ! ، على نحو ما فعل ابراهيم جلال الذي اتخذ مسرحية لبريخت مشروعا لتخرجه .(٣)

هـ — الدراسة في ألمانيا ، ان جل المسرحيين العرب — نقادا وكتابا — تعرفوا على بريخت من خلال السبل التي ذكرناها آنفا ، ومع ذلك فهناك من أتيح له أن يدرس في ألمانيا وأن يعبّ من منابع الثقافة الألمانية ، كما هو الأمر بالنسبة للأستاذ نبيل حفار ، والدكتور عادل قرشولي ، والدكتور عبد الغفار مكاوي ، والدكتور مصطفى ماهر ، وهناك من اتيح له أن يدرس في ألمانيا لمدة قصيرة لاتتجاوز السنة ، كما هو الأمر بالنسبة ليوسف العاني .(٤)

---

(١) عد الى الحوار الذي أجري معهم على صفحات المجلة نفسها . ص ٤٢ — ٤٨ .
(٢) بوتيتسيفا ، تمارا الكساندروفنا ، ألف عام وعام على المسرح العربي . ص ٢٤٨ .
(٣) انظر الصفحة نفسها .
(٤) العاني ، يوسف : التجربة المسرحية . ص ١٧٩ وما بعدها من صفحات .

وبالطبع فان الدراسة في ألمانيا ليست شرطا ضروريا لمعرفة أسلوب بريخت في المسرح فقراءة أعمال بريخت النظرية والمسرحية ، وقراءة ما كتب عنه من دراسات ، ومشاهدة عروضه أو عروض تلامذته أو عروض المتأثرين به ، أو التتلمذ على أيدى أتباعه المنتشرين في مختلف أنحاء العالم ، كل ذلك يمكن أن يؤدى الى معرفة سليمة وعميقة لنظرية بريخت .

و — التتلمذ على أيدى أساتذة بريختيين ، بما أن نظرية بريخت في المسرح قد اشتهرت في الأوساط المسرحية العالمية فانه من البديه أن تدرس في كليات ومعاهد الفنون المسرحية في العالم (وخاصة في المناطق التي تسيطر عليها الثقافة الانجليزية أو الفرنسية) ، حيث أتيح لكثير من رجال المسرح العرب أن يصغوا الى محاضرات الأساتذة والنقاد المسرحيين — وخاصة البريختيين منهم — وهم يتحدثون عن النظرية الملحمية . وحتى في أمريكا استطاع مسرحيونا أن يدرسوا بريخت وأن يقدموا عروضا لبعض أعماله ، على نحو ما فعل ابراهيم جلال الذى أخرج عملا لبريخت هناك بوصفه مشروعا لتخرجه، كما نوهنا منذ قليل .

ان الأستاذ سعد الله ونوس يؤكد مدى افادته من بعض أساتذته البريختيين في فرنسا التي درس فيها ، فاجابة عن سؤال يتعلق بهذا الموضوع قال : "كان هناك الناقد المختص بدراسة بريخت في فرنسا ، وأعني برنار دورت . وكان هناك المخرج المسرحي الذى كان مهتما جدا بالتعبيرات الثقافية الباحثة عن الاستقلال في دول العالم الثالث وهو جون مارى سيرو الذى كان أول من قدم بريخت في فرنسا ". (١)

من خلال هذه الاجابة يمكن أن نقف على دور أولئك الأساتذة في التعريف بنظرية بريخت ، وخاصة اذا كانوا أساتذة لايناصبون بريخت العداء كما هو الأمر بالنسبة لجون مارى سيرو الذى كان يؤمن بدور المسرح البريختي في بث الوعي وايقاظ شعوب العالم الثالث المظطهدة .

* * *

---

(١) من حديث لي مع الاستاذ ونوس . مسرح القباني (دمشق) في ١٤/ ٤/ ١٩٨٣ .

ومهما يكن من أمر ، فقد اعترف كثير من كتابنا المسرحيين بأثر بريخت في اعمالهم صراحة ، فيوسف العاني يحدد نقطة التحول في مسار تطوره الفني بمسرحية "المفتاح" التي ينعتها " بالملحمية " ،(١) ومعين بسيسو اعترف ضمنا بأثر بريخت في بعض أعماله حين حدثته عن موضوع هذا البحث وعن رغبتي في اتخاذه من بين المسرحيين العرب المتأثرين ببريخت .. انه لم يبد أى اعتراض ، بل راح يؤكد لي أن بريخت " مرحلة عالمية كبيرة بالنسبة للمسرح العالمي كله .. وأنه سيظل صديقا لكل العصور القادمة " ،(٢) وفرحان بلبل يعترف هو الآخر بأثر بريخت في أعماله ،(٣) وكذلك الأمر بالنسبة لسعدالله ونوس الذى لايظن " أن هناك ...با معاصرا لم يتأثر سلبا أو ايجابا بالتجربة البريختية في المسرح بخاصة وفي محاولة تغيير فعالية الثقافة بعامة ".(٤)

والملاحظ أن هناك كتابا مسرحيين لايريدون أن يعترفوا بأثر بريخت في مسرحهم على الرغم من وضوح ذلك ، كما هو الامر بالنسبة ليوسف ادريس أو ألفريد فرج أو محمود دياب.(*) وموقفهم هذا — كما يتراءى لي — ناتج عن كونهم يخافون أن يشك في أصالتهم ، علما بأن ظاهرة التأثر طبيعية ومشروعة في كل العصور . فالكاتب كائن بشرى متفاعل مع البيئة المحلية والمحيط العالمي والثقافة القومية والثقافة الانسانية . وهذا لايحط من قيمة الكاتب ابدا ، بل يرفع من قيمته اذا كان تأثره ليس تقليدا أعمى . ويكفي أن نشير الى مسرحية " فاوست " التي لم يبتكرها "غوتة" من العدم ، بل أفاد من سابقيه ممن تناولوا الموضوع ذاته ، ومع ذلك فمن يستطيع أن يشك في قيمة "غوتة" ؟ ! .

* * *

وبعد ، فهل استطاع العرب أن يفهموا بريخت ويهضموا نظريته في الأدب والمسرح على وجه الخصوص ؟ هل استطاعت هذه السبل التي ذكرناها أن تفضي بالعرب الى حقيقة بريخت ؟

(١) العاني ، يوسف : التجربة المسرحية . ص ٦١ .
(٢) من حديث لي مع الاستاذ معين بسيسو . فندق الجلاء (دمشق) . الثلاثاء ١٩/٥/١٩٨٢
(٣) من حديث لي مع الاستاذ فرحان بلبل . المسرح القومي . دمشق في ١٢/ ٤/ ١٩٨٣ .
(٤) من حديث لي مع الاستاذ ونوس . مسرح القباني (دمشق) في ١٤/ ٤/ ١٩٨٣ .
(*) سوف نعرض آراءهم على بساط المناقشة في صدر الفصل الثاني من الباب الثالث من هذا البحث ، تلافيا للتكرار .

اننا نبيح لانفسنا هذا التساؤل حين نذكر بعض الآراء التي تنسج طلسما أوطاقية اخفاء حول رأس بريخت، وتقدمه لنا في صورة لغز يصعب حله . وهذه الآراء ـ في نظرنا ـ كانت نتيجة حتمية للصراع بين أنصار بريخت وأعدائه، بين اليسار واليمين .

في المقالات العميقة التي نشرها الدكتور عادل ترشولي على صفحات "الحياة المسرحية" والتي تعرض فيها الى مفهوم المخرجين العرب لبريخت، يؤكد أن بريخت لايزال غير مفهوم في الوطن العربي، وأننا "نجد في كثير من الأحيان تشوشا وسوء فهم ومغالطات كثيرة فيما يتعلق بحياة بريخت وبمسرحه" .(١)

ويحصر الدكتور ترشولي أسباب هذه الظاهرة فيما يلي : (١) المتفرج العربي لم يشاهد في مطلع الستينات من مسرح بريخت الا الاعمال التعليمية التي عرضت بأسلوب جاف، أو الأعمال الأخرى التي قدمت بأسلوب تعبيرى، كمسرحية "طبول في الليل"، الأمر الذى أدى الى رسوخ فكرة مشوهة عن بريخت الملحمي الناضج . (٢) مؤلفات بريخت النظرية في الأدب والفن والمسرح والتاريخ والسياسة والاجتماع لم تترجم كلها الى اللغة العربية . (٣) المتفرج العربي لايعرف بريخت من خلال عروض مسرحياته الناضجة بقدر ما يعرفه من خلال قراءته عنه . (٤) اعتمد معظم النقاد والمسرحيين العرب على دراسات عن بريخت كتبها باحثون غربيون يفتقرون الى الدقة والنزاهة العلميتين .

نعتقد ـ بتواضع شديد ـ أن آراء الدكتور ترشولي ـ على وجاهتها وسدادها ـ تنطوى على شيء من المبالغة . ان نقادنا ومسرحيينا عامة استطاعوا أن يفهموا بريخت ويتمثلوه جيدا، ولا نقصد الرعيل الثاني منهم ـ كسعد الله ونوس، ويوسف العاني، ونبيل حفار، والدكتور عادل ترشولي نفسه ! ـ فحسب، بل نقصد أيضا "سعد أردش" والدكتور "عبد الغفار مكاوى"، و"شريف خزندار"، والدكتور "محمد مندور"، وحتى الدكتور "غنيمي هلال" والأستاذ "نجاة قصاب حسن" . كل هؤلاء لانظن أن بريخت كان يعسر على ادراكهم .

---

(١) ترشولي، د . عادل : برتولد بريخت في المرآة العربية" . الحياة المسرحية . عدد ١١ـ ١٢ . ص ٤ .

فعلى الرغم من اعتراف "نجاة قصاب حسن" — في مقدمة ترجمته "للاورغانون الصغير" — بأن هذا النص النظرى — أى الاورغانون — يحتوى على "أشياء مجهدة بعض الشـــي"[1]. نراه يلخص جوهر آراء بريخت بطريقة مقبولة، اذ يلح على وظيفة المسرح لدى بريخـــت واختلافها عن الوظيفة التقليدية، وضرورة المزاوجة بين النقد الاجتماعي والتسلية المفيدة، واخراج المتفرج من حالة الاستغراق وايقاظ فعالياته الادراكية بواسطة أسلوب "الابعـــاد" الذى يجعل الشخصيات المسرحية "خارجة عن المألوف ليبقى المتفرج والممثل حرين حيالهـــا مستقلين عنهما"[2]، ويذكر أساليب "الابعاد" كالموسيقى والايماء والاقنعة، وما الى ذلـك[3]. وباختصار فان "نجاة قصاب حسن" كان يدرك ما يترجم على الاقل، وذلك منذ سنة ١٩٦٣، وهو تاريخ نشر ترجمته.

وفي هذه الفترة المبكرة بالذات كتب الدكتور غنيمي هلال عن بريخت واتجاهه الموغـــل في "التجديد"، واستطاع أن يستوعب "جدول"[4] بريخت الذى يقابل فيه بين المســـرح الملحمي والمسرح الارسطي الى حد بعيد، فقال "ان مسرحياته قصصية لاتعتمد علـــى الحدث، وانها تجعل من المتفرج ملاحظا، ولكنها توقظ قدرته على العمل، بخـــلاف المسرحيات الارسطية التي يستغرق فيها المتفرج في الحدث المسرحي ... الخ".[5]

وهذا طبعا لايعني أننا نريد أن ننزه الدكتور هلال، فهناك اضطراب واضح فـــي مفهومه لعملية تقطيع الاحداث في مسرح بريخت ومقارنتها بالعملية نفسها لدى "شكسبيـــر"[6]. كما أنه يخطىء حين يلح على معاداة بريخت للعواطف في التمثيل والتأليف.

ومع ذلك فان مفهوم الدكتور هلال يظل سليما الى حد بعيد، خاصة وأن بعض الاخطاء

---

(١) قصاب حسن، نجاة: برتولد بريخت والعمل المسرحي. وهو تعليق على ترجمتـــه للاورغانون الذى سماه "القيثارة الصغيرة للعمل المسرحي". المعرفة. عـــدد ٦ دمشق ١٩٦٣. ص ١٠٣.
(٢) الصفحة نفسها.
(٣) المصدر نفسه. ص ١٠٣ـ١٠٤.
(٤) نشره د. مكاوى فيما بعد (انظر ص ٦٣ من كتابه عن "المسرح الملحمي").
(٥) هلال، د. غنيمي: النقد الادبي الحديث. دار الثقافة ـ دار العودة. بيـــروت ١٩٧٣. ص ٥٩٤ (ونلاحظ أن اول طبعة لهذا الكتاب كانت في القاهرة عام ١٩٦٣ كما ورد في المقدمة. ص١٠).
(٦) المرجع نفسه. ص ٥٩٧.

التي ارتكبها لاتزال محل التباس وجدل لدى بعض النقاد حتى الآن ، كما هو الأمر بالنسبة لموقف بريخت من الشعور .[١]

ونتجاوز النقاد الى المخرجين فنجد أن أول من حاول أن يقدم عملا ملحميا ناضجا لبريخت هو "سعد أردش" الذى عرض "الانسان الطيب" و "دائرة الطباشير" وهما العرضان اللذان يدينهما الدكتور قرشولي ، ويعدهما تشويها لمنهج بريخت ، كما يفهم من سياق حديثه[٢]

يبدو لنا أن أى حكم منصف على هذين العرضين يجب أن يكون مسبوقا باعتبار أساسي ، وهو رغبة "سعد أردش" في "تمصير" بريخت وتقريبه من ذوق المتفرجين . لقد اختار "الانسان الطيب" في البداية — كما رأينا آنفا — لسبب رئيسي ، وهو قربه من المزاج المصرى او "البيتمات" العربية . وفي العرض الثاني أراد أن يخطو خطوة أخرى نحو التعريف بمسرح بريخت ، ولكنه ظل حريصا على اخضاعه للتربة المصرية ، ولعل أكبر دليل على ذلك هو ظروف سفر المخرج الألماني "كورت فيت" : ان سعد أردش يعترف أن أبرز الصعوبات التي واجهت المخرج الألماني وجعلته يقرر العودة الى بلاده تتمثل في اخفاقه في عرض بريخت كما ينبغي أن يعرض على خشبة "البرلينر أنسامبل" . لقد أحس "كورت فيت" بالتناقض بين الواقع المسرحي المصرى وبين "المنهج المثالي الذى ورثه عن بريخت وعن "البرلينر أنسامبل" ، ويبدو أن هذا التناقض قد أخذ يتزايد ويتزايد بداخله ، حتى وصل به بعد ثلاثة أسابيع الى قرار حاسم بقطع زيارته والعودة الى بلاده ."[٣]

والمرجح أن "سعد أردش" كان مصرا على "تمصير" العرض كي ينجح بالطبع . ومن هنا اختلف المخرجان . واختلافهما سبق أن تنبأ به "أردش" من قبل ، فان "الخلق الفني عملية ذاتية ، وان الخط على اللوحة ، وبقعة الضوء على المسرح ، من العسير أن تخرج من خلق ذهنين أو فكرين "[٤] ، كما يقول .

---

(١) انظر "سياسة في المسرح" للأستاذ علي عقلة عرسان ٢٨١ وما بعدها .
(٢) انظر مجلة "الحياة المسرحية" . عدد ١١—١٢ . ص ٠٤ .
(٣) أردش ، سعد : دائرة الطباشير القوقازية : محاولة لتحقيق الاستيعاب المصرى لمسرح بريخت . مجلة "المسرح والسينما" . ص ٤٠ .
(٤) انظر الصفحة نفسها .

ويبدو أن الدكتور قرشولي رفض هذا العرض وعده انحرافا عن منهج بريخت دون أن يضع في اعتباره الغرض الذى كان يرمي اليه مخرجه .

ونريد أن نتساءل الآن عن مدى نجاح " أردش " في تكييف هذا العرض، ومدى حفاظه على روح بريخت في الوقت ذاته ؟

عقد سعد أردش مقارنة بين اللغة الفصحى واللهجة العامية فاعترف بأفضلية الفصحى وقدرتها "على احتواء اللحظة الشعرية والفنية "[1] في أعمال بريخت ، زيادة على كونها عنصرا جيدا من عناصر التغريب . وعلى الرغم من ذلك نراه يختار العامية المصرية بدعوى أنها أقدر على "ايصال الكلمة الانسانية الى الجمهور العريض "[2] وأنها ملائمة لمعظم شخصيات بريخت الفقيرة ، سواء في "الانسان الطيب" أو في غيرها . كما أنه "مصر" الاغاني ، وخاصة الفردية منها ،كي تكون ذات صدى في أذن السامع ، لانها مأخوذة من تراثه[3]، مع أن " هيلينا فايغل " كانت ترفض هذا وتلح على استعمال ألحان " بول ديساو "[4] التي تعود بريخت أن يستعملها حين يخرج "دائرة الطباشير" . أما بالنسبة للديكور فقد أخضعته " سكينة محمدعلي "لمقتضى البيئة المصرية فاستعملت خامات مألوفة " كالخيش "، و "الحصير ، والبوص وليف النخيل "[5] وما الى ذلك . وأما التمثيل فقد كان متراوحا بين الاداء والاندماج ، ولكن الاسلوب التقليدى كان الغالب ،على حد وصف أمير اسكندر " [6]

ولكن هذا لاينبغي أن يقودنا الى اتهام المخرج "سعد أردش" بجهل بريخت أو تشويهه ، فعلى العكس من ذلك نراه يستطيع أن يستوعبه الى حد بعيد . ان نقل النص الى العامية المصرية لم يخل كثيرا بآراء بريخت ، لأن تلك الترجمة ـ كما يؤكد الناقد أمير اسكندر ـ كانت "تنطوى على مستويين : الأول هو ترجمة المعنى ترجمة مصرية خالصة حتى ليحس المرء أنها قد كتبت أصلا في هذه اللهجة العامية المصرية ، والثاني ترجمة النص ترجمة حرفية[7] "

---

(١) أردش ، سعد : تجربتي مع مسرح بريخت . ص ٦٣ .
(٢) الصفحة نفسها .
(٣) انظر ص ٤٣ من مجلة "المسرح والسينما " . عدد ٥٨ .
(٤) المصدر نفسه . ص٤٢ .
(٥) اسكندر ، امير : دائرة الطباشير القوقازية . مجلة المسرح . عدد ٥٩ . القاهرة ١٩٦٩ ص ٢٦ .
(٦) المصدر نفسه . ص٢٧ .
(٧) المصدر نفسه . ص٢٦ .

عن بريخت . ثم ان المخرج راعى في عرضه شيئا مهما جدا لدى بريخت ، وهو كسر الجدار الرابع بوسائل أخرى — اضافة الى الوسائل الذاتية للنص — قد تبدو فجة ، ولكنها تخدم غرض بريخت على أي حال ، مثل تغيير المناظر على مرأى من الجمهور [١] ، واستعمال ستارة داخلية كاللحمة " تنزلق في صوت يقترب من الازعاج يكفي لايقاظ انتباه اى متفرج ! " [٢] .. الخ .

والى جانب هذا نلاحظ أن المخرج استوعب بريخت نظريا بشكل جيد . ويكفي أن نشير الى أنه لم يخلط — كما يفعل بعض النقاد — بين " فكرة الاندماج مع الشخصية وفكرة الانفعال بموقف الشخصية عند الممثل " [٣] .

وصفوة القول في عرض سعد أردش اذن انه لم يلتزم بحرفية الاخراج البريختي — وهذا شيء مشروع تمادى بريخت نفسه في تطبيقه . خاصة بالنسبة لاعمال شكسبير — ولكنه حافظ على جوهر آراء بريخت . ومع ذلك فاننا كنا نتمنى أن يفسح المجال للمخرج الالماني نفسه حتى يتسنى للجمهور ورجال المسرح العربي في مصر أن يلموا بتفاصيل نظرية بريخت على المستوى التطبيقي الحرفي آنذاك .

واذا تجاوزنا هذين العرضين اللذين قدمهما " سعد أردش " في القاهرة الى عرض " السيد بونتيلا وتابعه ماتي " في العراق نجد المخرج " ابراهيم جلال " يحقق نجاحا باهرا يدل على مدى استيعابه لبريخت نظريا وعمليا .

لقد بلغ " ابراهيم جلال " شأوا بعيدا في ترجمة ما يصبو اليه بريخت حين أزال الحد الفاصل بين الممثل والجمهور ، وأجرى حوارا حقيقيا بين الطرفين تناول موضوع المساواة والاشتراكية العلمية وغير العلمية [٤] .

ان هذا العرض الذى كيف مع البيئة العربية هو الآخر أذاب " كل شكوك المسرحيين العرب في العراق حول امكانية التطبيق العملي لمبادئ مسرح بريخت ، وأصبح معيارا

---

(١) اسكندر ، أمير : دائرة الطباشير القوقازية . ص ٢٦ .
(٢) حمودة ، عبد العزيز : ملاحظات حول اخراج بريخت . المرجع نفسه . ص ٢٩ .
(٣) أردش ، سعد : تجربتي مع مسرح بريخت . ص ٥٩ .
(٤) انظر " ألف عام وعام على المسرح العربي " لتمارا ألكساندروفنا . ص ٢٥٠ .

لكل مسارح البلاد العربية "[1] على حد قول "تمارا ألكساندروفنا" .

والآن بامكاننا أن نرد على النقاط الاربع التي يرى الدكتور قرشولي أنها مجمل "الاسباب التي أدت الى خلق التشوش، وتكريس المغالطات "[2] المتعلقة بفهم المسرحيين العرب لنظرية بريخت :

١ــ اذا سلمنا بأن بريخت قدم في مطلع الستينات بأسلوب تعليمي جاف أعطى عنه فكرة مشوهة ، فان عروضا أخرى ("الانسان الطيب" و "دائرة الطباشير القوقازية" مثلا) استطاعت أن تعطي صورة جيدة عن أسلوب بريخت الملحمي .

٢ــ اذا كانت بعض أعمال بريخت في المسرح والفن والادب والسياسة والتاريخ لم تترجم الى العربية ، فان الذى يهمنا منها أكثر من غيره قد ترجم ــ كما رأينا من قبل ، كنصوص مسرحياته وزبدة نظريته في المسرح المتمثلة خاصة في "الاورغانون الصغير" و "شراء النحاس" ، وما الى ذلك .

٣ــ صحيح أن المسارح العربية لم تقدم عددا وافرا من أعمال بريخت ، ولكن لاننسى أن هناك كتابا مسرحيين آخرين ــ عربا وأجانب ــ لابد أن يقدموا أيضا ، ولو وضعنا هذا في حسابنا لوجدنا أن بريخت نال حقه ، بالقياس الى أعمدة أخرى ، مثل "لويجي بيراند يللو" و "غارسيا لوركا" و "فريد ريك دورينمات" [*] وغيرهم . هذا فضلا عن كتاب آخرين بارزين لم يعرض أى عمل لهم ، ويكفي أن نذكر "بيترهاكس" و "جون أوزبورن" ، و "نجيب سرور" .

وهناك شيء آخر لابد من مراعاته ، وهو عروض تلامذة بريخت وأتباعه ــ وهم كثر ــ من المسرحيين العرب والاجانب الذين يقتفون آثاره . ان أى عمل يعرض لهوءلاء يسهم فعلا في التعريف بأسلوب بريخت .

---

(١) انظر "ألف عام وعام على المسرح العربي" لتمارا ألكساندروفنا . ص ٢٥١ .

(٢) قرشولي ، د . عادل : برتولد بريخت في المرآة العربية . الحياة المسرحية . عدد ١١ــ١٢ . ص ٤ .

(*) لو أحصينا عدد المسرحيات التي قدمت على خشبة المسرح القومي في دمشق ــ مثلا ــ منذ تأسيسه حتى الآن لاتضح لنا أن هوءلاء الثلاثة الذين أشرنا اليهم ــ على سبيل المثال ــ لم تقدم سوى مسرحية واحدة لكل واحد منهم ، بينما قدم من أعمال بريخت ثلاث مسرحيات . فضلا عن العروض الخاصة التي أشرنا اليها آنفا .

واذن فالقول بأن المتفرج العربي لم يعرف بريخت من خلال عروضه ، بل من خلال قـراءة أعماله ، قول يحتاج الى اعادة نظر .

٤ـ اذا كان المسرحيون العرب قد عرفوا بريخت عن طريق الترجمات العربيـــة والانجليزية والفرنسية ، فلا يعني هذا أن كل معلوماتهم عن نظريته وحياته ومراحل تطوره الفني ، تعد خاطئة أو مشوهة . ذلك أننا لانستطيع أن نبخس حق بعض المترجمين الذين يلتزمـون الدقة والأمانة فيما ينقلون . والدكتور عادل قرشولي نفسه يثني[1] على ترجمة المقالات التي وردت ضمن كتاب " مسرح التغيير " ، فما قوله في ترجمات الدكتور عبد الغفار مكاوى والأستاذ نبيـل حفار مثلا ؟ وما قوله في ترجمته هو نفسه لبعض أعمال بريخت ؟ ! وما قوله في الترجمة الفرنسـية الصادرة عن دار " لارش L'Arche " ، وهي الترجمة التي عزم واحد كالأستاذ سعد الله ونوس على اعتمادها في مراجعة احدى[*] الترجمات العربية ؟ انني أبيح لنفسي أن اتساءل هكذا راجيا ألا يفهم من هذا أنني أريد أن أنزه كل المترجمين . انني أريد فقط أن أؤكد أن اعتماد المسرحيين العرب على تلك الترجمات يظل مقبولا وممكنا لمعرفة بريخت .

* * *

واذن ، فان المسرحيين العرب استطاعوا أن يفهموا بريخت منذ وقت مبكر وبشتى الوسائل التي أشاعت بعض أفكاره الى درجة الابتذال أحيانا ، كما هي الحال بالنسبة لفكرة العمل على تغيير الواقع بواسطة المسرح . ان هذه الموضوعة ـ على حد اعتراف الدكتور قرشولـــي ـ أصبحت " من الأوليات الروتينية لدى الكتابة عن مسرح بريخت . ولا يكاد اليوم مقال أو بحـث أو حديث صحفي يخلو منها " .[2]

---

(١) قرشولي ، د . عادل : برتولد بريخت في المرآة العربية . الحياة المسرحية . عدد ١١ ـ ١٢ . ص ٠٧ .

(*) أقصد ترجمة الأستاذ نبيل حفار لكل من " توراندوت " و " جان دارك قديسة المسالخ " اللتين راجعهما الأستاذ ونوس اعتمادا على الترجمة الفرنسية المذكورة .

(٢) قرشولي ، د . عادل : " برتولد بريخت في المرآة العربية . الحياة المسرحيـــة . عدد ١١ ـ ١٢ . ص ٠٤

الباب الثاني

ملامح أثر بريخت في المسرح العربي

الفصــل الأوّل

ملامـــــح فكريــــــة

اذا كان بريخت ماركسيا ـ كما رأينا من قبل ـ فما هي ميزات فكره الماركسي ؟ ثم ما هي ملامح أثر هذا الفكر على النقد المسرحي العربي والنصوص المسرحية العربية ؟

الحقيقة أنه من الصعب أن نحدد طابع الماركسية في كتابات بريخت ، لأن بريخت رجل مسرح أولا وقبل كل شيء ، ولم يكن قط منظرا ماركسيا كـ "جورج لوكاتش" و " روجيه غارودى " اللذين جمعا بين الاهتمامات الأدبية والاهتمامات الأيديولوجية النظرية ، أو "جورج برنارد شو" الذى جمع بين الابداع الأدبي والكتابة عن الاشتراكية الفابية . واذا كان بريخت قد انكب على دراسة الفكر الماركسي في شبابه ، فانه لم يستطع أن يكون من المختصين في تفسير النظرية الماركسية وتأويلها أو اخضاعها لوجهة نظره على نحو ما نجد لدى "تروتسكي " ، على سبيل المثال .

ان بريخت يدلي أحيانا ببعض الآراء المقتضبة في الماركسية فيعبر عن رفضه للفكر المثالي الميتافيزى وايمانه بالمادية الجدلية ، وضرورة تغيير العالم ، والقضاء على الرأسمالية والبورجوازية ، وما الى ذلك .[1]

ويعد بريخت في نظر أصدقائه تلميذا وفيا للينين . ولهذا نراهم يقفون بصرامة في وجه الدارسين البورجوازيين الذين ينقبون في أعماله عن معلمين آخرين له ، " وذلك بقصد تلفيق ماركسية فردية خاصة والصاقها به " .[2]

والملاحظ أن بريخت نفسه يؤكد ولاءه للنظرية الماركسية اللينينية التي يعدها الصياغة الحقيقية الموفقة المشتركة للغة البروليتاريا الأممية ، " وهذه اللغة النابعة من القلب ، لم تنبع من أجل عمال بلد واحد ".[3] على حد قوله . وهذا ما أدلى بريخت به غير مرة .[4]

---

(١) عد الى مقالة بريخت " خمس صعوبات لدى كتابة الحقيقة " . ص ٢١٩ ـ ٢٥٢ من كتاب التغيير " . ثم انظر حوارية " شراء النحاس " . الليلة الأولى . الحياة المسرحية . عدد ٤ ـ ٥ . ص ١٤٠ ، ١٥٢ .

(٢) ميتنتسفاى ، فيرنر : انتاجية عمل كلاسيكي . ص ١٠٢ من كتاب " مسرح التغيير " .

(٣) بريخت ، برتولد : الفنون والثورة . ص ٢٨ .

(٤) بريخت ، برتولد : نظرية المسرح الملحمي . ترجمة د . جميل نصيف . ص ١٣١ .

مادام الأمر هكذا ، فانه من غير المتيسر ومن غير المعقول أيضا أن ندخل في متاهات مقارنة مضامين بريخت بمضامين النقاد أو الكتاب المسرحيين العرب ، ونتتبع مواطن تأثرهم به ، لأنّ تلك المضامين مستقاة أصلا من مصادر ماركسية عديدة لاضرورة لذكرها . وهذا ما يجعلنا نستبعد أن يكون سعد الله ونوس في مسرحيته" الملك هو الملك " متأثرا بمضمون " رجل برجل " لبريخت ، كما يذهب الدكتور أحمد الحمو[1] على سبيل المثال .

الا أن الشيء الذى لايمكن اغفاله في مجال الحديث عن علاقة الفكر البريختي — ان صح التعبير — بالمسرح العربي هو تأثير شقه الجمالي المسرحي على بعض النقاد المسرحيين العرب . واذن فاننا سوف نكرس هذا الفصل لفحص ملامح أثر النظرية المسرحية البريختية على نقادنا المسرحيين العرب .

لعل الانطباع الأوّل الذى يخرج به دارس النقد المسرحي لدينا هو أنه يعاني من أزمة . ويمكن أن يكون النقد العربي بصفة عامة يعاني من هذه الأزمة ، الا أن أزمته — مهما بلغت حدتها — لن تبلغ مستوى أزمة النقد المسرحي .

والافتقار الى منهج نقدى[*] أبرز وجه لهذه الأزمة . فنقدنا المسرحي في الغالب يحتفل بمضمون العمل المسرحي دون التفات الى ما أسميه " الشكل الثاني " فيه ، وهو شكل العرض والتجسيد على الخشبة ، الذى يحققه الاخراج ، اضافة الى الشكل الأصلي الذى لاينفصل عن المضمون ، كما أنه لايصدر عن خلفية نظرية أو رؤية محددة ومتكاملة للعمل المسرحي ، بحيث يتمكن من ممارسة التثمين " على أسس واضحة وضوابط موضوعية " غير متذبذبة[2] .

---

(١) انظر مقالته " الملك هو الملك أم الرجل هو الرجل " . مجلة " الموقف الأدبي " . عدد ٨٦ . دمشق ١٩٧٨ . ص١١٦—١٢٦ .

(*) من عجب أن يرفض سامي خشبة " القيم " التي لايمكن لأى نقد منهجي أن يستغني عنها (انظر كتابه " قضايا معاصرة في المسرح " . مطبعة الجمهورية . بغداد ١٩٧٢ . ص ١٣٢) .

(٢) سرور ، نجيب : " حيرة النقد المسرحي بين الشكل والمضمون " . مجلة " المسرح " . عدد أكتوبر . القاهرة ١٩٦٧ . ص ١٣ .

والحق أن هناك نقادا يتمتعون بالشيء الكثير من مثل هذه الشروط الضرورية للناقد المسرحي ، ولكنهم قلة ، يأتي في مقدمتهم كل من الدكتور لويس عوض ، والدكتور محمد مندور ، والدكتور علي الراعي . وحتى هؤلاء ظلوا أسرى منهج تقليدى معين هو المنهج الأرسطي الذى لايلائم بعض الاتجاهات المسرحية العالمية الحديثة التي تأثر بها مسرحنا العربي . وهذه الظاهرة على غاية من الخطورة .

فالدكتور لويس عوض الذى يتبنى الفكر الاشتراكي ، كما نعلم ، يميل الى المحافظة على البناء الدرامي الأرسطي المحكم ، كما يعلن في صدر حديثه عن "بير السلم" لسعد الدين وهبة ،[١] ويحتفظ بمفهوم بطل التراجيديا اليونانية في أثناء تعرضه لمسرحية الدكتور رشاد رشدى "اتفرج ياسلام" ،[٢] ونغض الطرف فنحسب هذا كله مشروعا للدكتور عوض المتشبع بالثقافة اليونانية ، ولكن الامر يصل به الى حد النظر الى مسرحية ملحمية كمسرحية "سليمان الحلبي" لألفريد فرج من خلال عدستي أرسطو ، وبالذات من خلال رأيه في العلاقة بين الأدب والتاريخ[٣] أو ما يسميه "الايهام بالحقيقة"،[٤] على الرغم من أن مثل هذه المعايير لاتتفق أبدا مع المسرح الحديث الذى يتمرد على آراء أرسطو . وهكذا يصبح الدكتور لويس عوض — دون أن يدرى — مثل أولئك النقاد الذين يثمنون الشعر الحر على أساس معايير القصيدة العمودية ، أو يثمنون فن الرسم التجريدى على أساس قواعد الفن الواقعي .

وهذا الخطأ يرتكبه أيضا الناقد "رجاء النقاش" حين يقيم "الفتى مهران" لعبد الرحمن الشرقاوى على أساس معايير البناء الأرسطي متناسيا الصبغة الملحمية التي تطغى عليها ، بل يذهب به الأمر الى انكار ما يسميه " السرد الروائي والتتابع الذى يشبه التتابع التاريخي ، وذلك بدلا من الصراع والتقابل وغير ذلك من العناصر التي يتكون منها الفن المسرحي أساسا " .[٥]

ان مثل هذا الحكم يوحي الينا بأن رجاء النقاش يعد أسلوب بريخت ضعيفا ، لا لشيء الا لأنه يخرج على قواعد أرسطو .

---

(١) عوض ، د . لويس: الثورة والأدب . دار الكاتب العربي للطباعة والنشر . القاهرة — ١٩٦٧ . ص ٣٢٥ .
(٢) المرجع نفسه . ص ٣٠١ .
(٣) المرجع نفسه . ص ٣٦٩ .
(٤) المرجع نفسه . ص ٣٧٣ .
(٥) النقاش ، رجاء : مقعد صغير أمام الستار . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . القاهرة ١٩٧١ . ص ١٦٢ .

واذا ألقينا نظرة على طريقة الدكتور محمد مندور في نقد المسرحية نجده يسلك السبيل ذاته التي سلكها الدكتور لويس عوض ورجاء النقش ، فأول ما يشترطه في نقد التأليف المسرحي هو النقد العام الذى " ينصب على هيكل الرواية(*) وطريقة بنائها وارتباط حلقاتها واستخراج العقدة وكيف هيئت ، وكيف حلت ، وهل نجح المؤلف في الاحتفاظ بحب الاستطلاع يقظا عند المشاهدين " ،(١) أي أن الدكتور مندورا يحكم على المسرحية من خلال مقاييس أرسطية تقليدية .

والسؤال المطروح الآن هو : لماذا يتأثر كتابنا المسرحيون بالأسلوب الملحمي في التأليف بينما لايتأثر نقادنا المسرحيون بهذا الأسلوب ؟ ! أليس من المفروض أن يكون النقد والتطبيق صنوين لايفترقان ؟ !

الحقيقة أن هذه الظاهرة تعود — برأينا — الى سبب رئيسي ، وهو تخلف النقد عن مواكبة التجارب المسرحية المقتبسة — عادة — عن الغرب ، اما عن جهل بتيارات النقد المسرحي العالمي الحديث ، واما عن تعصب للقديم والرغبة في الصدور عن روح محافظة على القوالب الفنية التي ذاعت واستقرت . وهذه الروح لاتقتصر على النقاد المسرحيين العرب فحسب ، بل ان العالم كله يعاني منها ، ولولا ذلك ما كان لكاتب مسرحي عبقري مثل " شكسبير " أن يظل مغمورا فترة طويلة من الزمن ، وما كان لشاعر مثل " كورني " أن يقدم الى المحاكمة بسبب خروجه على قواعد أرسطو !(٢)

وقد ساعد على استفحال أمر روح المحافظة كون تقاليد النقد منذ القديم لاتتبلور الا بعد تجارب عملية كثيرة . فالمسرح اليوناني وجد قبل " فن الشعر " لأرسطو ، ومسرحيات بريخت الملحمية وجدت قبل كتابه النظرى " الأورغانون " ، كما يؤكد لنا تاريخ صياغته .(*)

(*) يقصد المسرحية .

(١) مندور ، د . محمد : في الأدب والنقد . دار نهضة مصر للطبع والنشر . القاهرة ؟ ط ٥ ص ١٧٠ .

(٢) انظر ملحق : "Le Cid" par Corneille. Librairie Larousse. Paris 1970

(*) لم يتخذ " الأورغانون " شكله النهائي الا سنة ١٩٥٤ — أى قبل وفاة بريخت بسنتين — حين كتب ملحقا صغيرا " عدل فيه بعض الافكار التي اقتضت التجربة كما اقتضى تطور آرائه تعديلها " (انظر مقدمة ترجمة " منطق بريخت في المسرح " بقلم الدكتور أحمد الحمو . ص ١١١) .

واضافة الى هؤلاء النقاد المسرحيين الرواد المحافظين ، هناك نقاد آخرون من الاجيال التالية يراوحون بين النقد الارسطي والنقد الملحمي ،كل حسب عمق ثقافته النقدية وحسب ميوله الفنية .

واصطناع منهجين او اكثر في النقد امر مشروع في الدراسات الحديثة ، بل انه مطلوب وواجب أحيانا ، فنحن نجد أنفسنا مضطرين الى اصطناع المنهج السيكولوجي – مثلا – عندما نريد أن ندرس مسرح " ستردنبرج " ، لأن اصطناع المنهج الفني غير ناجع في هذه الحال .

وهناك نصوص مسرحية لايمكن تفسيرها وتثمينها الا باستخدام عدة مناهج بنيوية واجتماعية ونفسية وجمالية وما الى ذلك مما يشكل منهجا تكامليا .

ومع ذلك فان اللجوء الى تحكيم منهج قديم كالمنهج الارسطي في النقد المسرحي الى جانب تحكيم منهج حديث كالمنهج الملحمي الذى بني على أنقاض النظرية الارسطية ، يعد اضطرابا فظيعا في الحقيقة .

ربما يقول قائل ان المسرح يختلف عن الأجناس الادبية الأخرى ، وينطلق في ترديد الاغنية المكرورة التي تريد أن تلغي النص المسرحي بالمرة ، أو تميت فيه كل سمة من السمات الادبية كي تخرجه تماما من دائرة الادب وتجعله مجرد رموز موسيقية لاتستمد قيمتها الا من خلال آلات العزف . اننا نرفض أن يكتب النص المسرحي لمجرد القراءة بالطبع ، ولكن هذا لايعني مطلقا اغتيال أدبية النص المسرحي ، وأكبر دليل على ذلك هو أعمال " شكسبير " التي ظلت محافظة على قيمتها الادبية على الرغم من نجاحها المنقطع النظير على خشبة المسرح .واذن فان تلك الاغنية لن تجعلنا نبيح للنقد المسرحي مالا نبيحه للنقد الادبي بصفة عامة .

* * *

ومهما يكن من أمر ، فان الذى يهمنا الآن هو الوقوف على مدى تأثر هؤلاء النقاد بالنظرية البريختية مشيرين من حين لآخر الى بعض تناقضاتهم الناتجة عن حيرتهم وتذبذبهم بين المعايير الارسطية والمعايير الملحمية .

الالتزام : يمكن القول ان جل نقادنا المسرحيين آمنوا بضرورة التزام الكاتب المسرحي . فمحمود أمين العالم يدعو الى استلهام واقع تجربتنا الانسانية والاستجابة " لاحتياجات ثورتنا الاجتماعية "،[١] ونديم محمد يشيد بمضمون " الممثلون يتراشقون الحجارة "[*] ويبدي اعجابه بأعضاء الفرقة المسرحية الذين " أرادوا ان يكون لهم مسرحهم الملتزم بقضية الرغيف والوطن ، يدفعهم الى ذلك حماس الشباب والايمان بالمسرح الجاد وتوظيفاته السياسية والاجتماعية "،[٢] ويحث فرحان بلبل الكاتب المسرحي العربي على تكريس نفسه لخدمة القضايا العربية والاتجاه به " الى الجمهور العريض من العمال والفلاحين وبقية القوى من الفقراء والمسحوقين " .[٣]

وفي النقاش الحاد الذي دار بين المشاركين في " ندوة المسرح الأردني " عام ١٩٧٨ نلاحظ مدى تمسك كثير من المسرحيين بفكرة الالتزام وصراعهم ضد اعدائه الذين ينـاورون من اجل افراغ المسرح من أي محتوى . ان الدكتور عبد الرحمن ياغي يفند آراء هؤلاء ويعتبر ابعاد المسرح عن الالتزام سببا رئيسيا من اسباب ركود المسرح العربي في الاردن ، ويحض على تبني رؤية او فكر ايديولوجي ، لأنّ الانسان اذا لم يكن " يحمل مثل هذه الزاوية للرؤية ، ومثل هذا الفكر الأيديولوجي المنهج للواقع فان عمله يصبح عملا مختلا "،[٤] بغض النظر عن طبيعة هذا الفكر الأيديولوجي .

ويرفض بشير هواري فكرة مؤداها أن معالجة القضايا المحلية الآنية تضعف المسرح ولا ترقى به الى مستوى انساني شامل ، ويحسب هذا الطرح الفج تجاهلا " لحقيقة جدلية تقول بأن الاهتمام بطرح قضية آنية أو محلية في زمن ما أو عصر ما ما هو الا وسيلة ناجحة للوصول الى قضايا أخلاقية عامة " .[٥]

---

(١) العالم ، محمود أمين : الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر . دار الآداب . بيروت ١٩٧٣ . ص ٣٦ .

(*) مسرحية لفرحان بلبل . مكتبة ودار نشر وتوزيع ميسلون . دمشق ؟

(٢) محمد ، نديم : الجدران الاربعة (دراسات تطبيقية في المسرح) . منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي . دمشق ١٩٨٠ . ص ٢٦ .

(٣) بلبل ، فرحان : شخصية المؤلف المسرحي العربي وتأثره بالتيارات المسرحية العالمية . مجلة " الحياة المسرحية " . عدد ٢ . ص ١٢٥ .

(٤) انظر مجلة " الفنون " التي كانت تصدر عن وزارة الثقافة والشباب بالاردن . عدد ٢ . عمان ١٩٧٨ . ص ٢٨ .

(٥) المرجع نفسه . ص ٢٤ .

ولو اردنا أن نسترسل في ذكر المسرحيين العرب ـ نقادا وكتابا نقادا ـ الذين يؤمنون بمبدأ الالتزام في المسرح لأوردنا قائمة طويلة . ان الدعوة الى التزام المسرح في أوضح معانيها هي دعوة الى " تسييسه " . ومن هنا أصبح المسرحيون العرب يعملون على تحويل المسرح الى " خلايا عمل سياسي وطني وقومي "[1]، على حد تعبير الأستاذ سعد أردش . وهذا ما يدعو اليه يوسف العاني الذى يرى أن السياسة في المسرح أصبحت ضرورية لا يمكن الاستغناء عنها ، وعلامة من علامات ملاءمة العصر و " ايقاع الحياة الجديدة التي تنشدها الشعوب في كل مكان "[2] .

ولا نريد أن نسهب في الحديث عن المسرح السياسي وتقييمه الآن ، فليس هذا موضعا مناسبا لذلك ، وانما نريد أن نلفت النظر الى اسهام بريخت في اقناع نقادنا المسرحيين بأهمية المسرح السياسي ، اضافة ـ بالطبع ـ الى ظروف الوطن العربي التي تجعل ازدهاره حتميا تقريبا .

ان دور بريخت في تخضيب المسرح باللون السياسي لامجال لانكاره لدينا . فاذا كان " مايرخولد " و " بيسكاتور " ومن قبلهما بعض مسرحيي الثورة الاشتراكية الأولى في روسيا القيصرية[3]، قد اكتشفوا[*] هذا اللون من المسرح وعملوا على تطويره ، فان رجال المسرح في الوطن العربي لم يتأثروا بهؤلاء كما تأثروا ببريخت وتلامذته من امثال " بيتر فايس" الذى انتهى به الأمر الى المسرح التسجيلي ، ذلك لأن آراءهم النظرية وأعمالهم أو عروضهم لم تجد سبيلها الينا كما وجدت نظرية بريخت ومسرحياته . فكتابات بيسكاتور ـ على شهرته ـ لم تترجم الى العربية حتى الآن .

---

(١) أردش ، سعد : المخرج في المسرح العربي المعاصر . مجلة "الاقلام" . عدد ٦ . بغداد ١٩٨٠ . ص ٣٣ .

(٢) العاني ، يوسف : التجربة المسرحية معايشة وانعكاسات . دار الفارابي . بيروت ١٩٧٩ . ص ٩٧ .

(٣) انظر " قضايا معاصرة في المسرح " لسامي خشبة . ص٥٦ .

(*) تتبع الاستاذ علي عقلة عرسان أصول المسرح السياسي منذ عهود الاغريق والفراعنة في كتابه " سياسة في المسرح " ، ولكن الملاحظ أن اللون السياسي في المسرح قبل مطلع القرن العشرين كان باهتا وتلقائيا يفتقر الى الوعي والقصد والنظرية .

٢ـ اذا كان هؤلاء المسرحيون يدعون الى الالتزام او الى " تسييس " المسرح ، فان دعوتهم لم تكن تهدف الى مجرد ربط المسرح بما يجرى في البيئة المحلية او التعبير عنه وتسجيله ، بل تجاوزوا ذلك الى اعطاء الالتزام مضمونا ايجابيا يتمثل في الالحاح على مبدأ التغيير . وهذا ما عبر عنه الاستاذ سعد الله ونوس في الحوار الذى دار بين رجال المسرح العربي في أثناء ندوات مهرجان الفنون المسرحية الذى نظم في دمشق عام ١٩٧٢ ، حين اشار الى وجوب التفريق بين "المسرح الذى يهتم بالسياسة مباشرة وبين المسرح الذى تتخلله السياسة "(١) من جهة ، وبين " التنفيس والشحذ "(٢) في المسرح السياسي من جهة أخرى . ومن هنا رفض ونوس عروض مسرح " الشوك " ، كما رفض المسرحية اللبنانية المقتبسة عن بريخت " جحا في الخطوط الامامية "(٣) ، لان أمثال تلك العروض كانت تسعى الى تفريغ المشاهد من انفعاله بطريقة سلبية . وهذا ما يذكرنا بالفرق بين " بيسكاتور " الذى كان يستهلك نقمة المشاهد داخل قاعة المسرح ، وبريخت الذى كان يريد أن يحقن ذلك المشاهد بالغضب الواعي كي يخرج الى العالم ويغيره .

ان هذا المبدأ البريختي الاخير تبناه كثير من نقادنا المسرحيين واتخذوه وظيفة أساسية للمسرح ، وذلك خلافا لنقاد آخرين ارتأوا أن يؤدى المسرح وظائف أخرى غير هذه الوظيفة ، كالغرض التفسيرى القديم الذى يلتزم به الدكتور كمال عيد ضمنا بدعوى أن هدف التغيير لايمكن تحقيقه ، لأن الهتلرية سقطت " نتيجة انحدار وسقوط ألمانيا الفاشية العسكرية أمام أعدائها في الحرب العالمية الثانية ، وليس هناك ما يشير الى اشتراك الأدب أيا كان نوعه في هذا السقوط "(٤) ، كما يغالط الدكتور عيد .

وهناك من يريد أن يسخر الفن المسرحي لخدمة " القيم الجامعة للانسان ، والباقية الى الأزل لاتتغير على مر الزمن "(٥) ، كما ترغب " ليلى شرف " ، وهناك أيضا من يفترض

---

(١) انظر " دقات المسرح " لفتحي العشرى . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧٣ . ص ٩٩ .
(٢) الصفحة نفسها .
(٣) الصفحة نفسها .
(٤) عيد ، الدكتور كمال : الأصول الفكرية عند بريخت بين التخلخل والاستمرار . ص ٧٦ .
(٥) انظر مجلة " الفنون " . عدد ٢ . عمان ١٩٧٨ . ص ٦٥ .

عدة اهداف للمسرح — كما فعل "عيسى جراجرة" — ، كالتطهير ، والاستمتاع ، والفهم وما الى ذلك ،[١] وهناك من يحصر دوره في تثقيف الجماهير ، كما يرى الدكتور سمير قطامي[٢].

الا ان غالبية المسرحيين عندنا يؤمنون بقدرة المسرح على التغيير ، كما قلنا ، ويرون ان وظيفته الاساسية تقتصر على ذلك . فالناقد محمود أمين العالم يعبر عما كان بريخت يسعى الى تحقيقه حين يتعرض لاحدى[*] مسرحيات ألفريد فرج : " ليغادر المشاهدون قاعة المسرح وهم يحملون الرغبة والارادة في تخليص البطل من محنته . فليس من الضروري ان تكتمل الدوائر في المسرحية . فلتكتمل بعد ذلك بالوعي والكفاح اليومي عقب استيعاب العمل الفني ، ولنخرج من المسرحية ونحن نعاني مسئولية المشاركة في تخليص البطل وتحقيق الخير والعدالة " .[٣] ويوسف العاني يؤمن بدور المسرح في التوجيه والتعليم والاقناع ، ويرفض بعض الاتجاهات المسرحية — في الوطن العربي — التي تقتصر على فضح الجوانب السلبية وابراز العيوب بطريقة مضحكة ، لانها تجعل المتفرج " يريح اعصابه ويكون في حالة استرخاء لذيذ دون ان يحرك فكره او يوقظ ذهنه ليشارك بدوره في اتخاذ موقف من هذا الواقع الذي يجب ان يتغير " .[٤] وفواز الساجر يؤكد جماعية الفن المسرحي ووظيفته في التوعية الاجتماعية و " البحث عن الجانب المضيء في الصورة المستقبلية " ،[٥] اي انه يتخذ من المسرح وسيلة من وسائل تغيير الواقع وخلق الافضل . اما ابراهيم جلال الذي كان يلح على فكرة المسرح الاخلاقي ،[٦] فانه لم يكن يسعى الى فصل المسرح عن الحياة او التحليق به في آفاق القضايا الميتافيزيقية والوعظ والارشاد ، كما يبدو لنا لاول وهلة ، ولكنه كان يهدف الى " تحليل العلاقة بين الذات والموضوع من خلال الواقع ، لا من اجل تحليله فحسب ، بل من اجل تغييره " ،[٧] على حد تعبيره .

---

(١) انظر مجلة " الفنون " عدد ٢ . عمان ١٩٧٨ . ص٦٥ .

(٢) انظر ص ٧٢ من المرجع نفسه .

(*) هي مسرحية " عسكر وحرامية " المقتبسة عن " القاعدة والاستثناء " لبريخت .

(٣) العالم ، محمود امين : الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر . ص ٢٤٣ .

(٤) العاني ، يوسف : التجربة المسرحية . ص٦٣ .

(٥) الساجر ، فواز : نحو مسرح عربي اصيل . مجلة الاقلام . عدد ١٠

(٦) هيئة تحرير مجلة الحياة المسرحية : مسرحيون يتحدثون عن مسارحهم . عدد ٩ . دمشق ١٩٧٩ . ص١٤٦ .

(٧) المرجع نفسه .

ان كل هؤلاء المسرحيين وغيرهم اتخذوا من مبدأ التغيير البريختي وظيفة جوهرية للمسرح .

والذى يسترعي النظر ان هناك نقادا لم يستطيعوا ان يتخلصوا من رواسب مفهوم ارسطو والمدرسة التقليدية لوظيفة المسرح فوقعوا في اسر التردد والتذبذب ، تراهم يعلنون من رأى الآن ليدلوا برأى آخر يناقضه في وقت لاحق . وهذه الظاهرة لم تكن وليدة تطور في الرأى مستساغ اطلاقا ، لان آراءهم المتضاربة نجدها في الكتاب الواحد ، بل في الصفحة الواحدة تقريبا !

ان الاستاذ سامي خشبة — على سبيل المثال — يسلم في سياق حديثه عن المسرح السياسي ومسرح المقاومة بأن المجتمع لا يتطور بصورة تلقائية عفوية ، بل يتطور تحت تأثير عمل الانسان وارادته و " تطلعه الابدى الى حل ما تطرحه عليه الحياة والوجود من قضايا ومشكلات "،[1] وبفعل التضارب والصراع الحتمي بين المصالح .

وحينئذ ننتظر من الاستاذ سامي خشبة ان ينادى بوظيفة التغيير التي تنسجم مع هذا الموقف ، ولكنا نفاجأ به ينتهي الى اعتبار المسرح " اداة من ادوات الانسان التي تجمع بين الوعي والجمال من اجل معرفة قوانين الوجود والحياة وفهمها والسيطرة عليها لصالح تقدم الانسان ومن اجل تحويل هذه المعرفة الى نوع من المتعة الروحية المشرقة "،[2] اى انه يؤمن بدور المسرح التفسيرى لا " التغييرى " . وفي موضع آخر يبدى اعجابه بالبطل المسرحي الذى " يتحول بالوعي من كبش فداء الى اداة تنوير عقلي قاسية تطالبنا بألا نكتفي بموقف المتفرجين ".[3]

وما يقال في هذا الناقد المسرحي يقال ايضا في ناقد آخر هو " فتحي العشرى " الذى نراه يرضى بوظيفة " الترفيه والتثقيف "[4] للمسرح ، ثم نراه يرضى به " أداة تغيير وبناء ".[5]

---

(١) خشبة ، سامي : قضايا معاصرة في المسرح . ص ٥١ .
(٢) المرجع نفسه . ص ٥١—٥٢ .
(٣) المرجع نفسه . ص ٢٠٤ .
(٤) العشرى ، فتحي : دقات المسرح . ص ٥٠ .
(٥) المصدر نفسه . ص ١٥٤ .

٣ـ ومما بات مقبولا ومألوفا لدى غالبية النقاد المسرحيين العرب ازالة ما يسمى الجدار الرابع الوهمي الذى يفصل بين الجمهور والمتفرجين . بل ان كثيرين منهم اصبحوا ينادون بكسر هذا الحاجز من اجل اجراء الحوار بين الممثل والمشاهد بطريقة مباشرة . فالدكتور سلمان قطاية يحبذ هذه العلاقة بين الطرفين ،على الرغم من انه يرى ان الجمهور "غير ضروري ليكون العرض مسرحيا " ،(١) مادام المشاهد العربي بصفة عامة يتعامل مع الخشبة بعاطفته ويتجاوب مع ما يجرى عليها من احداث فلا يستطيع كتم انطباعاته .(٢)

وضمنا يبرر نصر الدين البحرة ازالة الجدار الرابع بتطور الجمهور ونضج ذوقه الذى لم يعد يقنع بالتسلية وتزجية اوقات الفراغ ، وانما اصبح يريد "ان يعرف ويتأمل ، ويتعلم ، ويفكر ، ويناقش" .(٣) وهذا ما يؤكده الدكتور عوني كرومي الذى يسعى الى "خلق التكامل بين الحدث والمشاهد والمحيط من اجل اشاعة روح المشاركة الجماعية" ،(٤) مادام المتفرج نفسه لم يعد يقبل بدور المتلقي .(٥)

وقد اصبح بعض النقاد يتخذون العلاقة بالجمهور معيارا نقديا في اثناء تقييم العروض المسرحية ، كما فعل فتحي العشرى حين اثنى على النجاح في " كسر الايهام التمثيلي " (٦) في احد العروض ، وكما فعل ايضا نديم محمد الذى اعجب كثيرا بعروض فرقة "المسرح الجديد " التونسية حين جعلت الجمهور طرفا اساسيا فعالا في المسرح .(٧) ويذهب نديم محمد الى ابعد من هذا فيعد العلاقة الجدلية بين الممثل والمشاهد " من اولويات العمل المسرحي الطليعي الذى يهدم ، بل ينسف بناء المسرح التقليدى " .(٨)

هذا ، وهناك بعض المسرحيين يرفضون كسر هذا الجدار ، ويعدونه شرطا اساسيا

---

(١) قطاية ، الدكتور سلمان : المسرح العربي من اين والى اين ؟ . ص٤٢ .
(٢) المصدر نفسه . ص ٤٣ .
(٣) البحرة ، نصر الدين : احاديث وتجارب مسرحية . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق ١٩٧٧ . ص٥ .
(٤) كرومي ، الدكتور عوني : تجربتي في المسرح . مجلة الاقلام . عدد ٨ . بغداد ١٩٨٠ . ص ٢٠٠ .
(٥) المصدر نفسه . ص٢٠١ .
(٦) العشرى ، فتحي : دقات المسرح . ص١٤١ .
(٧) محمد نديم : فرقة المسرح الجديد بسيطة ومدهشة . الحياة المسرحية . عدد ٤ـ٥ ص١٩٢ .
(٨) المصدر نفسه . ص ١٩٥

من شروط الايهام المسرحي الذى يريدون ان يحافظوا عليه بوصفه ضمانا لتحقيق "الغرض من اندماج الممثل ومن جهود الديكورست وحيل الاضاءة وكل ضروب السحر المسرحي الذى يستهدف حفز الجمهور على الاقتناع ومساعدته على التوهم والتأثر بأن ما يجرى امامه ليس مجرد صورة للواقع ، وانما هو ما وقع في التاريخ او ما يقع في الحياة بذاته وبلحمه ودمه ".(١)

ان الفريد فرج ، من خلال هذا النص ، يتمسك بالايهام تمسكا شديدا ، نظرا لكونه لا يؤمن بافتراض بريخت القائل بقابلية المتفرج للتخدير في المسرح . فالمتفرج في اعتقاده يظل يقظا طوال مدة العرض ، وان توهم احيانا فان توهمه مجرد عقد اتفاق سطحي بينه وبين الفنان.(٢)

ثم ان محاولات كسر جدار الايهام — في نظر الفريد فرج — شكلية بحتة ، مادام قائما من حيث المضمون .(٣)

اذا كان المتفرج العربي في فترة زمنية مبكرة من نشأة المسرح في الوطن العربي يظل محتفظا بوعيه ويظل ينظر الى ما يجرى على الخشبة نظرة المطمئن الى ان كل شيء لعب في لعب ، فان هذا المتفرج اصبح الآن ذا نظرة اكثر جدية وعمقا ، لاتقل عن جدية وعمق نظرة المتفرج الغربي الذى تعود على الاندماج مع احداث المسرحية ، بل ان المسرح بالنسبة للمتفرج العربي اصبح اخطر من اللعبة بكثير ، وخاصة في ظل ظروفه السياسية والاجتماعية الحالية .

وعلى اى حال ، فاذا كان الفريد فرج يرفض كسر جدار الايهام في المسرح ، ويعده تصرفا شكليا ، فانه هو ذاته عمل على كسر هذا الايهام ، كما سنرى في الفصل التالي من هذا البحث .

٤ــ ومن ملامح اثر بريخت على نقادنا المسرحيين انهم اصبحوا يعيرون التمثيل شيئا من الاهتمام الذى نجده لدى بريخت ، ويقيمون احيانا اداء الممثل من خلال مقاييس بريخت التغريبية .

---

(١) فرج ، الفريد : دليل المتفرج الذكي الى المسرح . سلسلة كتاب الهلال . عدد ١٧٩ . دار الهلال . القاهرة ١٩٦٦ . ص ١٣٢ .
(٢) المصدر نفسه . ص ١٣٤ .
(٣) المصدر نفسه . ص ١٣١ .

ان الاستاذ نبيل حفار يحدد ميزات العرض التجريبي الذى قدم على خشبة مسرح القباني تحت عنوان "ثلاث حكايات" من تأليف الكاتب الارجنتيني " اوزوالدو دراغون " واخراج فواز الساجر ربيع ١٩٨٠ ، فيذكر الاسلوب الملحمي في التمثيل ، ويثني على المخرج الذى اسند عدة ادوار مختلفة الى الممثلين ، فكانوا مصورين لشخصيات الحكايات ، " كما كانوا جميعا في الوقت نفسه رواة ومعلقين على الاحداث "، (١) اى انهم نجحوا في عرض الشخصيات المسرحية ولم يتقمصوها ، على نحو ما نرى في المسرح التقليدى .

وقد تنبه بعض نقادنا الى ضرورة تطبيق معايير بريخت في التمثيل في اثناء ممارساتهم النقدية منذ وقت مبكر . فالناقد محمود امين العالم رفض طريقة تمثيل ادوار مسرحية نعمان عاشور "وابور الطحين" اواخر سنة ١٩٦٥ ، وكان رفضه يعتمد على رأى وجيه جدا . ذلك ان مخرج المسرحية المذكورة أراد ان يضفي عليها طابعا ملحميا ، على الرغم من ان نصها المكتوب كان دراميا غنائيا خاضعا في شكله لاسلوب ارسطو - الذى عبر نعمان عاشور نفسه مرارا عن رغبته في تبنيه -(٢) كي يجارى موجة المسرح الملحمي التي اخذت تلفت الانظار اغلب الظن على اثر عرض بعض اعمال بريخت في مصر آنذاك ، كما اشرنا من قبل ، ولكنه نسي - فيما نسي - ان يغرب التمثيل واحتفظ بالنزعة الدرامية التقليدية ، فكان " الاداء اندماجا كاملا ودعوة الى الاندماج والمشاركة الانفعالية اساسا ، على حين ان الاداء الملحمي هو دعوة الى التعقل اساساً " .(٣)

والممثل المثالي - كما يتصوره الدكتور سلمان قطاية - لايبتعد كثيرا عن الممثل الذى يريده بريخت ، فالدكتور قطاية يسلم بتأثر الممثل بدوره وتقمص شخصية البطل ، ولكنه يلح على ضرورة سيطرة الممثل على عواطفه وتوجيهها "حسب متطلبات العمل المسرحي" .(٤)

---

(١) حفار ، نبيل : ثلاث حكايات والاقتراب من المسرح الجوال . الحياة المسرحية . عدد ١١-١٢ . ص ١٨٨ .

(٢) انظر "نعمان عاشور يتحدث عن فنه ومسرحه" . حديث اجراه مهدى الحسيني مع عاشور . مجلة "المسرح والسينما" . عدد ٥٥-٥٦ . القاهرة ٦٨ . ص ١٥ . وانظر ايضا مقالة عاشور "المسار الاصيل لمسرحنا المعاصر" . مجلة المسرح . عدد اكتوبر ١٩٦٧ . ص ١٢ .

(٣) العالم ، محمود امين : الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر . ص ٧٢ .

(٤) قطاية ، الدكتور سلمان : المسرح العربي من اين والى اين ؟ . ص ٤٧ .

وهو ما يفرق به الدكتور سلمان بين الممثل والرجل العادى الذى لايستطيع ان يهيمن على انفعالاته . ونحن نترجم معنى السيطرة على العواطف بوجوب احتفاظ الممثل بشخصيته وعدم ذوبانه فيما يؤديه من ادوار . وهذا بالطبع يقترب كثيرا مما يدعو اليه بريخت ، كما رأينا من قبل .

وكذا بالنسبة ليوسف العاني الذى راح يطالب بمواكبة الاخراج والتمثيل لمسرحيتيه الملحميتين "المفتاح" و "الخرابة" اللتين سوف ندرسهما في الفصل المقبل من هذا الباب ان شاء الله .

ان الممثل عند الاستاذ العاني لاينبغي له ان يكتفي باتقان فن الاداء الملحمي الد مصرى " كالبانتوميم " وما الي ذلك ، بل يجب عليه ان يصبح " مفلسفا ومفكرا منطلقا من فلسفة وفكرية النص " ،[1] ومواطنا جيدا يدافع "عن قيم انسانية " ،[2] اى ان الممثل — كما يريده الاستاذ العاني — يجب ان يتمرد قليلا على الذين يحبون له ان يظل مجرد اداة تنفيذ لما يطلب منها ، ويحتفظ بشخصيته وآرائه على الخشبة ، وهذا بعض ماكان ينادى به بريخت . الا أن رهطا من المتطرفين يبالغون في تحريض الممثل على العقوق والتمرد على حساب النص .[*]

هذا ، ويجدر بنا ان نشير مرة اخرى الى تذبذب بعض نقادنا المسرحيين احيانا بين مواصفات التمثيل الملحمي البريختي ومواصفات التمثيل الواقعي التقليدى ، كما قنن له " ستانسلافسكي " . فنديم محمد — مثلا — يؤكد ان اهم ما يتميز به ممثلو "فرقة المسرح الجديد " التونسية هو قدرتهم " على الغوص في أعماق الشخصية المسرحية ثم الخروج منها دون أن يحدث ذلك اية تشنجات " ، اذ ان الممثل منهم يتقمص دور بطل ما باتقان ثم ينزع جلده ، ليسرد الوقائع ويخاطب الجمهور او يمثل دورا آخر ، وهكذا دواليك . وهذا النوع من

---

(١) العاني ، يوسف : التجربة المسرحية . ص ٥٠

(٢) المصدر نفسه . ص ٥١ .

(*) لعل هذه الدعوة تعود الى " انتونان آرتو " الذى كان يؤكد ان " خشبة المسرح مكان مادى ملموس يطلب منا ان نملأه ، وان نجعله يتكلم لغته الملموسة " (انظر كتابه "المسرح وقرينه" . دار النهضة العربية . القاهرة ١٩٧٣ . ص ٣٠) . ويتجلى الاهتمام بالممثل على حساب النص لدى دعاة " المسرح الارتجالي " المبالغين .

(٣) ستانسلافسكي ، قسطنطين : اعداد الممثل . ترجمة الدكتور محمد زكي العشماوى . دار نهضة مصر للطبع والنشر . القاهرة ١٩٧٩ . .

(٤) محمد ، نديم : فرقة المسرح الجديد بسيطة ومدهشة . الحياة المسرحية . عدد ٤ــ٥ ص ١٩٤ .

الأداء — طبعا — مما يسعى المسرح الملحمي الى تحقيقــه .

الا ان ناقدنا هذا يغير رأيه في موضع آخر ، فيصف احد الممثلين بأنه " يعتمد في ادائه على الرسم الخارجي "،[١] و" يلامس الدور من الخارج دون ان يدخل فيه "،[٢] اى ان الناقد هنا يرفض الاداء الملحمي ويعده عيبا ! ، وفي هذا تناقض واضح ، لاسيما وأن العرض المسرحي الذى يقيّم ممثله هنا هو عرض ملحمي لمسرحية " عريس لبنت السلطان " لمحفوظ عبد الرحمن ، كما يؤكد الناقد نفسه في صدر حديثه من ذلك العرض.[٣]

وهناك من المسرحيين العرب من يريد ان يقضي على مثل هذا الاضطراب بالدعوة الى الدمج بين الاسلوب البريختي في التمثيل والاسلوب التقليدى كما نجده عند ستانسلافسكي . ان " سامي عبد الحميد " يعتقد انه يمكن ان يراوح الممثل بين هاتين الطريقتين في الاداء ، فيعيش داخل وجدان الشخصية التي يمثلها ويحمل ملامحه العقلية وعواطفه الذاتية الخاصة به حينا ثم يعود الى سماته تلك حينا آخر .[٤]

والحقيقة ان تحقيق هذا الدمج بين الاسلوبين المذكورين صعب ومناف لتعاليم بريخت في التمثيل . فالممثل لايستطيع ان يغوص شعوريا في اعماق الشخصية كما يريد ستانسلافسكي ثم يطفو على السطح توا في سهولة ويسر ، واذا افترضنا وجود هذا الممثل الخارق للعادة فانه سوف يسيء الى ما يريده بريخت كلما استمرت مدة تقمصه للشخصية حسب رغبة ستانسلافسكي . ان الممثلة التي تؤدى دور " جروشا " في " دائرة الطباشير القوقازية " لبريخت — وهو الدور الذى يتخذه الاستاذ سامي عبد الحميد مثالا في سياق طرح فكرته — يتولد شعور معين في داخلها حين تحمل الطفل وتحار فيما تفعل به ، ولكن ذلك الشعور يجب ان يظل سطحيا اذا أردنا أن يكون مغربا . وهذا ما يساعد الممثل على اداء الدور بدلا من تقمصه . وهكذا يصبح تعجب سامي عبد الحميد من امكانية تحقيق " التمثيل دون تقمص "،[٥] في غير محله .

٥ — ومن اللمسات البريختية التي نجدها في النقد المسرحي العربي اصطناع نقادنا

---

(١) محمد ، نديم : الجدران الاربعة . ص ٥٠ .
(٢) الصفحة نفسها .
(٣) المصدر نفسه ، ص ٤٣ .
(٤) اسرة تحرير مجلة الحياة المسرحية : مسرحيون يتحدثون عن مسارحهم . ص ١٤٣ — ١٤٤
(٥) المصدر نفسه . ص ١٤٣ .

لبعض المصطلحات التي استخدمها بريخت . ولسنا الآن بصدد ذكر كل المصطلحات النقدية التي استعارها كل نقادنا من بريخت ، فهذا من غير المتيسر تحقيقه . كما اننا سوف نضرب صفحا عن المصطلحات التي استخدمها شراح نظرية بريخت الجمالية ، لان المصطلح في هذه الحال يفرض نفسه على الناقد فرضا ، مادام لا يستطيع ان يتحدث عن آراء بريخت بغير مصطلحاته .

من المصطلحات التي شاعت في كتابات نقادنا المسرحيين " التخدير "[1] و" التغيير "[2] و " التغريب "[3] و" التحريض "[4] و" الايهام "[5] و " الملحمية "[6] وما الى ذلك .

والملاحظ ان هناك نقادا لا يصدرون في نقدهم عن اى فكرة من افكار بريخت ، ولكنهم يستعملون احيانا بعض المصطلحات البريختية ، على نحو ما فعل الدكتور عبد العزيز حمودة حين استعمل مصطلح " الابعاد الزمني " او " الابعاد المكاني "[7] كما ان هناك نقادا يخلطون بين المفاهيم التقليدية لمثل هذه المصطلحات وبين المفاهيم البريختية لها . ويكفي ان نشير الى رجاء النقاش الذى فهم " الملحمية " بالمعنى القديم في أثناء تعرضه لمسرحية عبد الرحمن الشرقاوى " الفتى مهران " ، فراح يحاول ان يلصق صفات ابطال الملاحم القديمة المنقرضة ببطل مسرحية الشرقاوى ، ويقارن بين هذا وأولئك[8] والذى نخشاه ان يكون رجاء النقاش قد التقط كلمة " الملحمية " من افواه بعض النقاد - الذين يقصدون الاسلوب الملحمي البريختي طبعا ، وهو بارز في مسرحية الشرقاوى - فانصرف ذهنه الى ميزات الملاحم القديمة اليونانية او العربية (اذا سمينا سيرنا الشعبية كسيرة بني هلال ، ملاحم) .

٦ - ان مفهوم بريخت للواقعية يختلف تماما عن مفهوم الواقعيين الطبيعيين من

---

(١) انظر " المخرج في المسرح العربي المعاصر " للاستاذ سعد اردش . مجلة " الاقلام " العراقية . عدد ٦ . بغداد ١٩٨٠ . ص ٣٣ .
(٢) انظر " التجربة المسرحية " ليوسف العاني . ص ٦٠ .
(٣) انظر " مسرحيون يتحدثون عن مسارحهم " من اعداد هيئة تحرير مجلة الحياة المسرحية . عدد ٩ دمشق ١٩٧٩ . ص ١٤٥ .
(٤) انظر " ندوة المسرح الاردني " . مجلة " الفنون " . ص ٧٢ .
(٥) انظر المصدر نفسه . ص ٦٩ .
(٦) انظر " في المسرح المصرى المعاصر " للدكتور محمد مندور . دار نهضة مصر للطبع والنشر . القاهرة ١٩٧١ . ص ٢٢١ .
(٧) حمودة ، د . عبد العزيز : مسرح رشاد رشدى . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ٧٢ . ص ٨٦ ، ١٩٤ .
(٨) النقاش ، رجاء : مقعد صغير امام الستار . ص ١٥٨ وما يليها .

امثال " ستانسلافسكي " ـ الذى يجارى الطبيعيين الحقيقيين في احتفالهم بالقشرة الخارجية للواقع ، فهو لا يتورع عن الاستعانة بوسائل فنية وموضوعية تعد في نظر بعض الماركسيين المتطرفين خروجا عن اطار الواقعية الاشتراكية واقترابا مما يسمونه عادة " الادب البورجوازى"، ولهذا نراه يوظف الاسطورة ويميل عن الحوار المباشر في اعماله الملحمية ٠

وبريخت يؤكد هذا في اعماله النظرية فيعلن انه " لايسعى لتقليد حوارات الحياة الواقعية ولا يحاول ايهام الجمهور بأن ما يجرى على الخشبة هو الحقيقة الواقعية "،[١] بل يسعى " للوصول الى اعماق الواقع ".[٢] وهذا ما افصح عنه في كتابه " الفنون والثورة "[٣] ايضا ٠

ولئن كنا لانستطيع ان نجزم بأن بريخت وحده هو الذى الهم بعض نقادنا المسرحيين هذا المفهوم السليم للواقعية ، فاننا لانستطيع ان ننكر اسهامه في ذلك ، خاصة وان بعض نقادنا يرددون آراء بريخت في الواقعية في اثناء ممارساتهم النقدية ويقتبسون اقواله في هذا المجال ٠[٤]

ومن النقاد الذين يكادون يدعون الى هذه الرؤية الواقعية العميقة محمود امين العالم الذى يرى ان اشكالية لقاء الانسان بالانسان في المسرح تتجسد في جوهر التاريخ لا في تفاصيله ،[٥] كما يرى ان " ازدهار المسرح هو تعبير عن حيوية وحركة التاريخ في المجتمع ، عن حيوية اللقاء الانساني فيه ، عن صدق هذا اللقاء وارتفاعه على حدود واقعه المحدود ، وتخطيه لحواجز الجمود والتخلف والبلادة ".[٦]

وكذلك " فاضل سوداني " الذى يدعو الفنان المسرحي الى تجاوز المظاهر الخارجية للواقع ، لان تلك المظاهر لاتشكل ابدا حركة الواقع الداخلية ، ولا تعد مجالا لابداع الفنان

---

(١) بريخت ، برتولد : حوارية شراء النحاس ٠ (الليلة الاولى) ٠ ص ١٤٨ ٠

(٢) الصفحة نفسها ٠

(٣) انظر ص ٤٢ ـ ٤٣ من " الفنون والثورة " لبريخت ٠

(٤) انظر " مسرح نعمان عاشور والواقعية " للدكتور كمال عيد ٠ مجلة " الاقلام " العراقية ٠ عدد ٦ ٠ بغداد ١٩٨٠ ٠ ص ٤٤ وما بعدها من صفحات ٠ ثم انظر له أيضا " الاصول الفكرية عند بريخت " ٠ مجلة الثقافة العربية ٠ عدد اكتوبر ١٩٧٨ ٠ طرابلس (ليبيا) ٠ ص ٦٩ ٠

(٥) العالم ، محمود امين : الوجه والقناع في مسرحنا العربي ٠ ص ٦ ٠

(٦) المرجع نفسه ٠ ص ٧ ٠

الذي ينتظر منه الا يكتفي بالرؤية "الجوانية" ، بل يتخطاها الى "اعادة تركيب الواقع من جديد لمنحنا المتعة الجمالية لعالمنا الحقيقي" (١)

٧ـ هناك اتجاه برز مؤخرا بشكل ملحوظ على الساحة المسرحية العربية ، وهو التنقيب في تراثنا العربي عن "الظواهر المسرحية" (٢). ولسنا الآن بصدد تقييم جهود نقادنا او كتابنا المسرحيين في هذا المجال ، فذلك مما يخرجنا عن موضوع بحثنا ، وانما نحن الآن بصدد التساؤل عما اذا كان لبريخت اثر يذكر على رواد صانعي هذا الاتجاه ؟ !

بادئ ذي بدء لابد أن نشير الى ان البحث عن شكل مسرحي عربي يأتي في اطار البحث الشامل عن الهوية . وهذا شيء عظيم في حد ذاته ، ويستحق التشجيع ، ليس للدواعي القومية فحسب ، ولكن لدواعي التنويع الفني ايضا . فما من شك في ان التنوع في جميع الفنون امر يثري تلك الفنون ويحول دون جمودها على صورة واحدة ، خاصة وان عجلة الحياة في عصرنا هذا تسير بنا ــ رغما عنا ــ الى التجانس والتشابه في كل شيء ، حتى الملابس نجد المرأة اليابانية ، مثلا ، تضيق بثوبها المحلي الجميل فتنضوه عنها وترتدي الثوب الأوربي .

لكن الشرط الاساسي الذي نرجو ان يهتم به رجال المسرح عندنا ويضعوه دوما نصب اعينهم وهم يبحثون عن شكل مسرحي عربي ، هو الانطلاق من بيئتنا واوضاعنا من جهة ، ومواكبة التجارب المسرحية العالمية التي تطمح الى بلوغ مستواها على الاقل ، من جهة أخرى .

والحقيقة ان غالبية المسرحيين الذين اجتهدوا وارادوا ان يبلوروا ما نسميه تجاوزا "نظرية المسرح العربي" كانوا يضعون في حسابهم هذا الشرط الآنف الذكر ، سواء عن وعي او من غير وعي . فقد استطاعوا ان يراعوا ذوق المتفرج العربي وهمومه وتقاليده المتغلغلة في التاريخ من حيث رغبتهم في العودة الى بعض الطقوس والنصوص الفولكلورية

(١) سوداني ، فاضل : المسرح السياسي . مجلة الحياة المسرحية . عدد ١١ــ١٢ . دمشق ١٩٨٠ . ص ٣٢ .

(٢) عرسان ، علي عقلة : الظواهر المسرحية عند العرب . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق ١٩٨١ .

العربية التي تغري باتخاذها نواة لمسرح عربي ذي تربة مألوفة تقريبا (نقول تقريبا لانها كادت ان تموت في الوجدان العربي من جراء التطور الحضاري) ، وتسخيرها للتعبير عن مواضيع وتيمات واقعية محلية . كما استطاعوا ان يستفيدوا من بعض التجارب المسرحية العالمية التي سنقف قليلا عند اكثرها اتضاحا ، وهي تجربة بريخت موضوع حديثنا الآن .

ان مسرح "الحكواتي" من اهم المسارح التي اثارت ضجة ولفتت اليها انظار النقاد بثورتها على التقاليد المسرحية المعروفة وبأسلوبها الجماعي في اختيار المواضيع الخام واعدادها واخراجها وتمثيل ادوارها .

ومدير هذا المسرح " روجيه عساف " ينفي تأثره ببريخت ويرفض "أبوته"[(١)] بشدة . وهذا ما يذهب اليه الاستاذ سعد اردش الذى لايرى فيه "مسرحا بالمعنى الذى يجرى العمل به في الارض العربية والذى يقوم على الاسس المستوردة من أوربا" ،[(٢)] وهذا ما يؤيده كذلك "عادل محمود " الذى ينفي هو الآخر اى اثر لبريخت على فكرة مسرح الحكواتي التي " لايستطيع أحد أن يدعي "[(٣)] اسلوبها او يلصق بها تهمة الاستفادة من اى مسرح .

ومع ذلك ، فان بصمات بريخت ظاهرة للعيان في فكرة "مسرح الحكواتي" . ويؤنسنا الى هذا ذلك " البيان " الذى اصدره اعضاء الفرقة عام ١٩٧٩ . لقد ورد في ذلك البيان على سبيل المثال ، ان الفرقة تسعى لايجاد نمط من العلاقة بالجمهور يختلف تماما عن الانماط المعروفة . " وهذا النمط الجديد هو بالتحديد تحويل رؤية المشاهدين من رؤية سكونية الى رؤية فاعلة تتيح لهم امكانية المشاركة الجدية في الممارسة المسرحية " .[(٤)]

ومن هنا راح اعضاء الفرقة ينادون بالعلاقة المباشرة مع الجمهور ، وتقويض اركان الجدار الوهمي الفاصل بين خشبة العرض والمتفرجين ، والاعتماد على شخصية الراوى او "الحكواتي" الذى يسرد الاحداث و " يجسد المشاهد بواسطة أدوات بسيطة " ،[(٥)]

(١) انظر " روجيه عساف وفرقة مسرح الحكواتي " . حوار اجراه سعيد طه مع عساف . الاقلام عدد ٨ . بغداد ٨٠ . ص ١٢٤ .
(٢) اردش ، سعد : مسرح الحكواتي وازمة المسرح العربي . مجلة العربي . عدد آذار الكويت ١٩٨٠ . ص ١١٢ .
(٣) هيئة تحرير مجلة "الحياة المسرحية" : فرقة مسرح الحكواتي وتجربة روجيه عساف . عدد ٩ . دمشق ٧٩ . ص ١٣١ .
(٤) انظر ص ١٢٣ من المرجع نفسه .
(٥) انظر ص ١٢٣ من المرجع نفسه .

وما الى ذلك من الآراء البريختية التي تكاد تكون مبتذلة · ولا نعلم كيف يتجاهل واحـــد من اكبر رجالات المسرح في الوطن العربي ، كالاستاذ اردش ، هذه البصمات البريختيـــة ويؤكد اصالة محتد فكرة " مسرح الحكواتي " ·

واذا كانت فرقة زياد الرحباني التي اثارت هي الاخرى كثيرا من النقاش على صفحات الجرائد والمجلات[1] اللبنانية ــ تتمسك بقواعد الدراما الارسطية وتحافظ على " وحدة المكان والزمان والحدث " ،[2] فان فكرتها لاتخلو من لمسات بريخت ، خاصة من حيث العمل علـــى " تسييس " المسرح ، حسب تصريح زياد الرحباني نفسه[3]·

وربما كان اثر بريخت في المسرح اللبناني عامة بسيطا وسطحيا ، مادام يركز اهتمامه على " النقد والتعرية والغمز "،[4] دون اللجوء الى التحريض على المستوى التطبيقي ، الا ان ذلك لا يمنعنا من الاشارة الى ملامحه على المستوى " النظري " ان صح التعبير ·

واغلب الظن ان سطحية اثر بريخت على المسرح اللبناني تفسر بوفرة أمواج البـــدع الفنية والادبية التي تأتي من الغرب وتتكسر على الشواطئ اللبنانية اكثر من غيرها ·

ومن أهم المحاولات التي تسعى الى ايجاد نظرية للمسرح العربي محاولة الدكتـــور سلمان قطاية الذى يبدأ بالاشارة الى الخطأ الرئيسي الذى ادى الى انحراف المسرح العربي عن الاصالة ، وهو جنوح روادنا المسرحيين ــ من امثال مارون النقاش وابي خليل القباني ثـم جورج ابيض ويوسف وهبي والريحاني وغيرهم ــ الى نقل المسرح الاوربي بحذافيره وتقليـــده " تقليدا أعمى "،[5] بدلا من الانطلاق من " الظواهر المسرحية " العربية · ومن هنا يرفـــض الباحث ان يعد مسرحنا الذى اخذ ينهض وينضج حاليا مسرحا عربيا !

---

(١) هيئة تحرير مجلة " الحياة المسرحية " : ندوة مع فرقة زياد الرحباني · الحيـــاة المسرحية · عدد ١٤ · دمشق ١٩٨٠ · ص ٨٧ ·

(٢) حفار ، نبيل : حول مسرحية فيلم امريكي طويل · الحياة المسرحية · عدد ١٤ · ص ٩٩ ·

(٣) هيئة تحرير مجلة " الحياة المسرحية " : ندوة مع فرقة زياد الرحباني · الحيـــاة المسرحية · عدد ١٤ · ص ٩٤ ·

(٤) العاني ، يوسف : التجربة المسرحية · ص ١٦٥ ·

(٥) قطاية ، د · سلمان : المسرح العربي من اين والى اين ؟ · ص ١١ ·

ثم ينتقل الدكتور قطاية الى تعريف المسرح في نظر الدارسين الغربيين ، فلا يورد تعاريف كثيرة ، بل يكتفي بايراد تعريف ذكره وناقشه " سوريو " في اثناء محاضراته عن علم الجمال المسرحي في " السوربون " ، كما يقول الدكتور قطاية ، وهو تعريف " توماس مونرو " للمسرح بأنه " الفن المختلط الذى يقدم عرضا مسرحيا او دراما محلية في بناء مسرحي ، والذى يشتمل على فن الادب المسرحي والتمثيل والادارة والاخراج والملابس والتنكر والاضاءة والموسيقى والرقص " .(١)

ويحلل الدكتور قطاية هذا التعريف الى عناصره التي يؤكد انه يمكن الاستغناء عنها جميعا ماخلا عنصر التمثيل ، لانه " الشرط الاساسي والضرورى " لقيام اى مسرح ٠ وبعد ذلك يستقصي الباحث اشكال المسرحية العربية في التراث والطقوس الفولكلورية ، فيتعرض للمقامات والتعزية التي تعتمد على استعادة ذكرى مصرع الحسين في كربلاء ، وحفلات الذكر والسماح والمولوية ، وما الى ذلك من الطرق الصوفية ، اضافة الى خيال الظل والجرجوز ، ومسرح البساط ، وصندوق العجائب ، والمداح ، والحكواتي ٠٠٠ الخ ٠

وينسى الدكتور قطاية ما سبق له ان رفضه من الاشكال المسرحية الغربية في بداية حديثه فيعد " المقامات الشكل الكوميدى للمسرح العربي " ،(٢) بينما يعد " الحفلات الدينية ، وخصوصا التعزية ، هي الشكل التراجيدى " ،(٣) مع ان هذين المقياسين او المفهومين مستمدان من المسرح الغربي ! ، اى ان الدكتور قطاية أراد أن يكتشف شكلا للمسرح العربي فاستعار رعدستي الناقد المسرحي الاوربي وراح يفتش عن صورة المسرح العربي ٠ وربما كان اكثر توفيقا لو احتفظ بمفاهيم تلك الاشكال التراثية والفولكلورية في معزل عن المقولات الاوربية، على نحو ما نجد في المسرح الياباني او الصيني ٠

ومهما يكن من أمر ، فان محاولة الدكتور قطاية لاتخلو من لمسات بريخت ، سواء في رأيه في التمثيل الذى ألمحنا اليه من قبل،(٤) او في دعوته الى " علمنة " المسرح بالاعتماد على

---

(١) قطاية ، د ٠ سلمان : المسرح العربي من اين والى اين ؟ ٠ ص٢٥ ٠
(٢) المصدر نفسه ٠ ص٦٠ ٠
(٣) الصفحة نفسها ٠
(٤) المصدر نفسه ٠ ص٤٧ ٠

خبرات علماء النفس وعلماء الاجتماع،[1] او في دعوته الى الاعتماد على الممثل الذى يعني التحرر من قاعات العرض والديكور وتشجيع ما نسميه عادة "المسرح الجوال" الذى اعاره بريخت اهتماما كبيرا لقدرته على تقديم عروضه في المصانع والمؤسسات العمالية . وليس من شك في ان فكرة "المسرح الجوال" نفسها تعني ضمنا عدم الحرص على اسلوب الايهام التقليدى .

ومن نقادنا المسرحيين الذين بذلوا جهودا من اجل وضع نظرية للمسرح العربي الدكتور علي الراعي ، صاحب الدعوة الى "فن الفرجة" او "الارتجال" .

وينطلق الدكتور الراعي هو الآخر من مسلمة ترى في المسرح الأوربي شكلا غريبا علينا ، لانه يعبر عن حضارات وثقافات غير مألوفة في الوطن العربي . وهذا ما يحدث هوة بين الجمهور والمسرح ، وتزداد هذه الهوة عمقا حين يكون المسرح وقفا على طبقة او فئة معينة ولا يكون معبرا عن سواد الجماهير الواسعة التي تعد " جوهر المسرح ، وصاحبته ، والمصدر الحقيقي النابض لكل ابداع فني " .[2]

ولتقريب المسرح من الجماهير الشعبية دعا الدكتور الراعي الى الارتجال بدلا من الاعتماد على النص، وهذا في رأيه يتيح خلق " فنانين ونظارة اشد تحمسا واكثر وعيا مما يتيحه المسرح المكتوب " ،[3] كما يفسح المجال للمشاركة الجماعية في "التأليف" والتمثيل والاخراج ، على نحو ما رأينا عند روجيه عساف ، ويذهب الى ابعد من هذا فيدعو الى مشاركة المشاهدين في "العرض المسرحي " بالاستحسان والاستهجان ، او اقتراح الحلول والنهايات للمسرحيات ، واخيرا بصعود الخشبة حينما تقوم ضرورة فنية لذلك " .[4]

وواضح ان الدكتور الراعي " يتكيء على بريخت فيأخذ فكرته من العلاقة بين المسرح والجمهور ويطورها الى هذه الدرجة التي تبيح للمتفرج ان يكتسح خشبة المسرح ويمثل الى جانب الممثل الاصلي ، كما انه يردد آراء بريخت حين ينادى بالمسرح الجماهيرى ويرفض

---

(١) قطاية ، د . سلمان : المسرح العربي من اين والى اين ؟ ص ٦٩ــ٧٠ .
(٢) " حوار مع د . علي الراعي " . اجراه علي مزاحم عباس . الاقلام . عدد ١١ . بغداد ١٩٧٩ . ص ١٢٥ .
(٣) انظر ص ١٢٧ من المرجع نفسه .
(٤) انظر الصفحة نفسها .

ان يتخذ المسرح خادما للطبقة البورجوازية او الارستوقراطية فقط •

واذا كان توفيق الحكيم من بين المسرحيين الذين فكروا في خلق " قالب مسرحي " عربي ، فان دافعه الى البحث عن هذا القالب كان يختلف عن دوافع الذين ذكرناهم حتى الآن • انه يريد ان يحقق "الامل الذى طالما تمناه الجميع في كل مكان وهو : شعبية الثقافة العليا ، او بعبارة اخرى : هدم الفاصل بين سواد الشعب وآثار الفن العالمي الكبرى "•(١)

وخلاصة اقتراح الحكيم تتمثل فيما يسميه "المسرح المركز "•(٢) وهو مسرح مركز بالفعل ، لانه يشطب الديكور وقاعة العرض والملابس والاضواء والمؤثرات الصوتية والاقنعة والمساحيق ، ويستغني عن كل الممثلين مكتفيا بثلاثة منهم ليس الا • وهؤلاء الممثلون الثلاثة ينيط بهم الحكيم القيام بجميع ادوار المسرحية ، مهما تعددت تلك الادوار •

ومعنى هذا ان الحكيم يشجع "المسرح الجوال " شريطة ان يقتصر على ثلاثة ممثلين • اى انه يذهب الى ابعد مما ذهب اليه بريخت •

واثر بريخت على الحكيم هنا لا يتمثل في الدعوة الى التخفيف من حدة البهرجة في المسرح او الغائها بغرض الاقتراب من العمال والفلاحين فقط ـ بغض النظر عن اختلاف غرض الحكيم من هذا الاقتراب عن غرض بريخت طبعا ـ وانما يتمثل كذلك في تصور الحكيم لنوعية الممثل الذى يقترحه لتحقيق قالبه المسرحي الجديد •

ان فكرة التمثيل عند الحكيم تقوم على اساس التقليد لا التشخيص، " فالمقلد غير الممثل " ان الممثل يتقمص الشخصية •• ولكن المقلد عمله عكس التقمص •• لانه يتقدم الينا شخصا عاديا باسمه الحقيقي ، ثم يرسم لنا الشخصيات تحت اعيننا رسما واعيا ، مع احتفاظه طول الوقت بشخصيته الحقيقية " ،(٣) فالحكيم هنا يعبر عن مفهوم بريخت للتمثيل الملحمي تقريبا •

---

(١) الحكيم ، توفيق : قالبنا المسرحي • المطبعة النموذجية • القاهرة ١٩٦٧ • ص١٧ •
(٢) المصدر نفسه • ص ٢٢ •
(٣) المصدر نفسه • ص١٧ •

كما ان الحكيم يتخذ احيانا من بين الممثلين الثلاثة "مداحا" و"حكواتيا" . وهذا يذكرنا فورا بشخصية الراوى الذى يسرد الاحداث او يعلق عليها في مسرح بريخت .

اضافة الى كل هذا نجد الحكيم يسعى بقالبه الى كسر جدار الوهم بين الممثل والمتفرج . والارتفاع بهذا الاخير "عن مستوى الفرجة النائمة" .(١)

الا ان غرض الحكيم هنا يختلف قليلا عن غرض بريخت ايضا . ولعل هذا الاختلاف ناتج عن سوء فهم الحكيم لدافع بريخت الذى جعله يرفض الايهام — وهذا امر مستغرب حقا اذا صح . ان الحكيم يؤكد — مجاريا "احدث نظريات المسرح المعاصر" كما يقول — أن الجمهور " قد شب عن الطوق وبلغ النضج والوعي الذى يرفض معه فكرة التمثيل عليه" .(٢) وكأن نضج المتفرج كان وراء دعوته الى كسر الجدار الرابع . وبديه ان هذا غير الدوافع الحقيقية التي كانت وراء حماسة بريخت لازالة جدار الوهم في المسرح .

واضافة الى كل هذه المحاولات التي تشكل ما يمكن ان ندعوه " ارهاصات النظرية المسرحية العربية " ، والتي لاتخلو من آثار بريخت ، نذكر محاولة الدكتور عبد الحميد يونس الذى دعا الى "مسرح الفولكلور" ، وهو يلتقي مع بريخت في مفهوم علاقة الممثل بالجمهور(٣) ، كما نذكر جهود الدكتور يوسف ادريس الذى دعا الى " مسرح السامر" ، وسبق لنا التنويه بعلاقته ببريخت في بحث آخر .(٤)

* * *

وبعد ، فانه مما يسترعي النظر ان نقادنا المسرحيين لم يتمثلوا النظرية البريختية في ممارساتهم النقدية كما ينبغي . فنحن نراهم يكتفون بأمور تكاد تكون سطحية ، كالدعوة

---

(١) الحكيم ، توفيق : قالبنا المسرحي . ص ١٩ .

(٢) الصفحة نفسها .

(٣) انظر " مسرح الفولكلور" للدكتور عبد الحميد يونس . مجلة "المسرح" . عدد اكتوبر القاهرة ١٩٦٩ . ص ١٧ .

(٤) انظر "الواقعية في ادب يوسف ادريس" للرشيد بوشعير . وهي رسالة مخطوطة قدمت لنيل درجة "الماجستير" من جامعة دمشق عام ١٩٧٩ — ١٩٨٠ . ص ٤٤٠ — ٤٤٥ .

الى كسر الايهام ، وتغريب التمثيل ، واحيانا تغريب المؤثرات الصوتية او الديكور ، والمناداة بالتزام المسرح او " تسييسه " ، وترديد مصطلحات بريختية . اما التعامل مع النص او العرض المسرحي بالروح الملحمية العميقة ـ كأن يتساءل الناقد : هل حققت المسرحية هدفها التحريضي ؟ هل نجح مؤلفها ومخرجها في توظيف وسائل التغريب كما يريد لها بريخت ؟ هل صدرت في جوهرها عن الاسلوب الديالكتيكي ؟ هل تحقق كسر الايهام ؟ ـ فلا نجد له أثرا في كتاباتنا النقدية المسرحية الا نادرا .

وكلامنا هذا لايعني اننا نطلب من نقادنا ان يثمنوا النصوص او العروض المسرحية من خلال معايير " النقد الملحمي " فحسب ، ويغمضوا اعينهم عن سائر المعايير الاخرى التي كانت وسوف تكون ، فهذا غير مجد بتاتا ، بل يعني الدعوة الى اصطناع نظارة نقدية ملحمية لفحص مسرحية ملحمية ، مع الحرص على عمق الرؤيا الملحمية النقدية ، ولو كان النص المنقود سطحيا في ملامحه الملحمية ، لأنّ الناقد في هذه الحال سوف يكون مرشدا للكاتب المسرحي ومنيرا لسبل هضم الفكر الجمالي البريختي ، وبالتالي فانه سوف يكون نعم الدليل الى ايجاد مسرح فعال في حياتنا .

والسؤال الذى يمكن ان يطرح في مجال الحديث عن أثر بريخت في النقد المسرحي العربي هو : هل كانت ظاهرة تذبذب بعض النقاد المسرحيين بين المعايير الارسطية والمعايير الملحمية في ممارساتهم النقدية أحيانا ، وسطحية الرؤى النقدية في تلك الممارسات أحيانا أخرى ، ذات علاقة بالخلفية الفكرية أو الايديولوجية لأولئك النقاد ؟

الحقيقة أن هناك نقادا كانوا يصدرون عن روح عدائية لبريخت بوصفه كاتبا اشتراكيا ، وهذا ما أدى بهم الى كثير من الخلط في ممارساتهم النقدية الملحمية . ولعل الدكتور كمال عيد يأتي في مقدمة هؤلاء ، فقد رأيناه يغالط حين يتعرض لمبدأ " التغيير " لدى بريخت محاولا ان يلغي اى دور فعال للمسرح . وبديه فان ناقدا مثل هذا لاينتظر منه ان يصدر عن روح نقدية ملحمية مادام يرفض المعايير الملحمية ذاتها .

وهناك نقاد آخرون كان الاضطراب او التذبذب في تعاملهم مع النصوص المسرحية الملحمية ناتجا عن ضبابية الرؤيا الفكرية لديهم في الاساس . وأبرز هؤلاء سامي خشبة الذى يؤمن ـ كما رأينا ـ بفعالية المسرح مرة ويدعو الى اتخاذ "التغيير" هدفا للمسرح ، ويؤمن مرة أخرى بالوظيفة التثقيفية ويروج لها . وهو الأمر الذى يعكس بوضوح خلفية فكرية غير متماسكة لسامي خشبة . وهذا بالضبط ما يقال في ناقد آخر ، وهو " فتحي العشرى " .

الا أن غياب الموضوعية أو غياب الخلفية الفكرية المتماسكة لايمكن أبدا أن يكونا السببين الوحيدين اللذين يفسران الظاهرة الآنفة الذكر ، لأننا نجد نقادا آخرين كانوا اشتراكيين معروفين أو ذوى ميول اشتراكية ، على الأقل ، ومع ذلك فانهم كانوا يتجاهلون المعايير النقدية البريختية حين يفحصون نصا ذا صبغة ملحمية ، أو يضعون مناهج النقد المسرحي ، كما رأينا من قبل . ويكفي أن نذكر الدكتور لويس عوض والدكتور محمد مندور والاستاذ رجاء النقاش .

وهذا ما يجعلنا نبحث عن أسباب اخرى غير الموقف الايديولوجي في تفسير هذه الظاهرة . ولعلنا نعثر على تلك الأسباب في طبيعة الثقافة الجمالية المسرحية التي تشبع بها أمثال هؤلاء النقاد ، وهي الثقافة المسرحية التي تعود في أصولها الرئيسية الى النقد المسرحي الاغريقي الذى قنن له أرسطو وتناقلته الأجيال بعده حريصة على جوهره ، ونافرة من أى خروج عليه . ويضاف الى ذلك ان الاتجاهات العالمية الحديثة في المسرح الذى ثار على التقاليد الدرامية الاغريقية لايمكن أن تفرض نفسها على النقاد وعلى الذوق العام بين عشية وضحاها ، كما نوهنا في الفقرات السابقة ، وخاصة في الوطن العربي الذى لم تتجاوز كثير من أقطاره مرحلة تأصيل فن المسرح .

* * *

تلك هي نتائج تعاملنا النظرى مع بريخت ، فماذا عن تعاملنا التطبيقي معه ؟ هذا ما سوف نراه في الفصل التالي من هذا البحث ، ان شاء الله .

الفصل الثاني

" ملامح فنية "

(رصد بصمات بريخت الفنية في النصوص المسرحية)

في هذا الفصل سوف استقصي آثار بريخت في التأليف المسرحي لا في الاخـراج . ذلك اننا حين نتحدث عن المسرح العربي فاننا نعني النصوص المسرحية اولا وقبل كل شيء ، مادام الاخراج مرتبطا بالنص ـ عادة ـ وتابعا له وليس العكس .

وقد نجد مخرجين يخضعون النص لتقنياتهم وحرفتهم بحيث تطغى شخصيتهم علـى شخصية المؤلف ، فيحرفون معانيه ومراميه . وفي هذه الحال يمكن ان يختلط الامر علـى الدارس فلا يميز بين افكار المؤلف وافكار المخرج .

ان الاعتماد على العروض المسرحية في موضوع بحثنا اذن يخلق لنا اشكالا ويجعلنـا نتساءل عما اذا كان المخرج هو الذى تأثر ببريخت ام ان المؤلف هو المتأثر ؟ !

ومما يؤكد شرعية هذا التساؤل ان هناك مخرجين يستعينون احيانا بأساليب الاخراج الملحمي لعرض نصوص لاتمت بصلة الى الملحمية . وهذا وجه من وجوه التناقض في مسرحنـا العربي (*).

وسوف انظر الى النصوص المسرحية العربية بوصفها كتلة واحدة ذات ملامح بريختيـة متكاملة ، لانه من الصعب ان نجد نصا بعينه يستقطب كل ميزات بريخت المسرحية . وهو امـر بديهي ، يكاد ينطبق على اعمال بريخت نفسه .

١ ـ الالتزام بالشكل المفتوح في البناء المسرحي : فبدلا من البناء الدرامـي المغلق الذى يقوم على اساس خلية واحدة تنمو شيئا فشيئا من الداخل وتتطور من البداية الى العقدة ، فالحل ، نرى كثيرا من كتابنا المسرحيين يشيدون بناءهم على اساس خلايا او لبنات منفصلة ـ في الظاهر على الاقل ـ بحيث تكون بمثابة بقع الفسيفساء المتجاورة .

(*) يحضرني الآن العرض الذى قدمه حسين ادلبي لمسرحية " جون شتاينبك " أفـول القمر " ـ وهي في الاصل رواية ممسرحة ـ اذ ادخل شخصية الراوية الذى كان يعلق على الاحداث ويخاطب المتفرجين ، محاولا ان يعطي النص مضامين سياسية معاصـرة تتعلق بما يجرى في لبنان (تدم العرض في موسم ١٩٨٢ ـ ١٩٨٣ بالمسرح القومي في دمشق) .

ففي مسرحية " ليلى والمجنون " لصلاح عبد الصبور نجد قصتين تتوازيان حينا وتتفاعلان حينا آخر ، وهما قصة الصحافيين الذين يجرون " تجربة الادوار "[١] في اوقات فراغهم ، وقصة " ليلى والمجنون " التي يمثلون ادوارها ويعطونها مفهوما خاصا فيسقطون احداثها على الواقع المصرى ، وفي " باب الفتوح "[٢] لمحمود دياب نجد حدثين متميزين ايضا : الحدث الاول تصنعه مجموعة من الشباب الثائرين الذين ضاقوا بالحياة الحربية في ظل النكسة فالتجأوا الى التاريخ الاسلامي يفتشون فيه عن لحظة مضيئة تكون عزاء لهم ، فاستقروا على فترة " صلاح الدين الأيوبي " ، ولكنهم رأوا في هذا البطل قائدا عظيما يحمل سيفا ولا يحمل فكرا ثوريا يغير الحياة الاجتماعية •

ومن هنا حاول اولئك الشباب ان يعيدوا صياغة التاريخ بحثا عن ثائر يحمل السيف والفكر معا ، فاختلقوا الفتى " اسامة " الذى يبشر بكتاب " باب الفتوح " ويسعى الى لقاء " صلاح الدين " كي يقنعه به ويشكل احداث القصة الثانية في هذه المسرحية •

واضافة الى ذينك الحدثين نجد احداثا اخرى ثانوية في " باب الفتوح " تعطينا صورة عن استغلال التجار وفقر الفقراء وخبث اليهود ، وغباء المؤرخين •

وهكذا نرى محمود دياب يعطينا صورا عديدة للواقع في تلك الفترة التاريخية اضافة الى طرح التاريخ الاسلامي الطويل على بساط البحث •

وفي " القرى تصعد الى القمر "[٣] يسير فرحان بلبل على نهج بناء " دائرة الطباشير القوقازية " فيقدم لنا مشكلة تؤرق مجموعة من الفلاحين في احدى القرى التعاونية ثم يقابلها بمشكلة اخرى اكثر اتساعا في صورة حكاية تتمخض نهايتها عن حل للمشكلة الاولى •

وفي " سهرة مع أبي خليل القباني "[٤] كذلك ينسج سعد الله ونوس حكايتين

---

(١) انظر " ديوان صلاح عبد الصبور " • المجلد الاول • دار العودة • الطبعة الاولى بيروت ١٩٧٢ • ص٧٢٥•

(٢) دياب ، محمود : باب الفتوح • الهيئة المصرية العامة للكتاب • سلسلة " مسرحيات مختارة " • القاهرة ١٩٧٤•

(٣) بلبل ، فرحان : القرى تصعد الى القمر • دار الكلمة للنشر • بيروت ١٩٨٠•

(٤) ونوس ، سعد الله : سهرة مع ابي خليل القباني • دار الآداب • ط ٢ • بيروت ١٩٧٧•

متوازيتين : احداهما واقعية ، جمعت خيوطها من الوثائق والاخبار التاريخية المتعلقة بالرائد المسرحي ابي خليل القباني وما لاقاه من عنت في سبيل فنه ، والاخرى خيالية غرامية ، ابطالها هم الخليفة هرون الرشيد والاميرغانم بن ايوب وقوت القلوب ·

اما في مسرحية " لكع بن لكع "[١] لاميل حبيبي فنجد عدة حكايات قصيرة او لوحات منفصلة موزعة على " ثلاث جلسات امام صندوق العجب " ، كما ورد في عنوان المسرحية · واختيار صندوق العجب بالذات يوحي بأن المؤلف قد اراد ـ اضافة الى التعبير عن مرارته ازاء تمادي الصهاينة في انتهاك حرماتنا في ارض فلسطين ـ ان يجد وسيلة لتبرير اللوحات العديدة والمتميزة في مسرحيته ، على الرغم من وجود خيط متين يربط بينها ·

وزيادة على هذا فاننا وجدنا العديد من كتابنا المسرحيين ينتقلون في مسرحياتهم بحرية من مكان الى آخر ومن زمان الى آخر ، فرأينا محمود دياب يتردد بين الحاضر والتاريخ الماضي في " باب الفتوح " ، ورأينا سعد الله ونوس في " سهرة مع ابي خليل القباني " ينتقل بين عصر ابي خليل القباني وعصر هرون الرشيد ثم يعود من حين لآخر الى زمان عرض المسرحية · كما رأينا اميل حبيبي في " لكع بن لكع " يتحرك بكل حرية فيقدم لنا حدثا في الحاضر[٢] ثم يقدم حدثا ثانيا في الآخرة[٣] وحدثا ثالثا في عصر شهرزاد[٤] ، وهكذا دواليك · وهذا ما يقال ايضا في يوسف ادريس[٥] · وطبعا فان حرية التحرك في الزمان تكون عادة مقرونة بحرية التحرك في المكان ·

وبعد ، فانه يمكن ان يقال : ان الجنوح نحو الشكل المفتوح نجده عند الرومانتيين قبل ان تتبلور نظرية بريخت ، كما نجده فيما بعد عند كتاب اللامعقول · هذا صحيح ، ولكن يجب ان نضع في اعتبارنا ان تبني الشكل المفتوح ـ خاصة من حيث الزمان والمكان ـ عند الرومانتيين توق الى التمرد والثورة على المألوف وعلى قواعد الفن الارسطي ، وان تبني كتاب اللامعقول له يعد تعبيرا عن احساسهم باستحالة العالم وعبثية الحياة · اما عند بريخت فان

---

(١) حبيبي ، اميل : لكع بن لكع · دار الفارابي · بيروت · ١٩٨٠ ·
(٢) انظر ص ١٧ من المصدر نفسه ·
(٣) انظر ص ٩٢ من المصدر نفسه ·
(٤) انظر ص ١٢٧ من المصدر نفسه ·
(٥) انظر " الواقعية في ادب يوسف ادريس " للرشيد بوشعير · ص ٤٦١ـ٤٦٤ ·

الامر يختلف تماما ، لان الشكل المفتوح بالنسبة له ضرورة حتمية يفرضها تطور الحياة ، اى ان الشكل المفتوح هنا يصبح تأكيدا للالتزام لانفيا له . وهو بالضبط ما نجده عند كتابنا المسرحيين المتلمذين على بريخت .

٢ـ " ان ما يميز العمل الدرامي من الملحمي هو قدرتنا على تقطيع الاخير الى اجزاء ، ومع ذلك فان كل جزء يحافظ ، في حدود معينة ، على قدرته الحياتية " .(١)

لقد اطرى بريخت هذا التعريف للمسرح الملحمي ووصفه بانه " تعريف رائع ".(٢) والظاهر ان بريخت يبالغ كثيرا حين يشدد على هذه الميزة التي تفرق بين المسرح الدرامي والمسرح الملحمي ، ويجامل " ديبلين " صاحب هذا التعريف ، لان هناك ميزات اخرى اهم واخطر في تحديد الملحمية .

ومع ذلك فان " تقطيع " الحكاية او الحدث مما التزم به بريخت في اعماله المسرحية ، خوفا على المتفرج من أن يجرفه نهر الحبكة المسرحية ويتقاذفه " الى هذا الجانب مرة والى ذاك الجانب اخرى " .(٣)

لعل الملاحظة الجديرة بالذكر في مجال الحديث عن " التقطيع " في المسرح العربي الملحمي هي ان هناك قلة من المسرحيين الذين كانوا احيانا يحرصون على مجاراة بريخت على هذا النحو بالذات . من هؤلاء يمكن ان نشير الى " اميل حبيبي " الذى " قطع " احداث مسرحيته " لكع بن لكع " وخص اجزاءها بعناوين ، مثل " الفرجة برغيف فوق طبق طرغاني ".(٤) و " احد عشر حجابا اسود وطفلتان وحجاب احمر واحد ".(٥) و " تموت الحمير وتحيا الزريبة ".(٦) وكذلك سعد الله ونوس الذى قطع هو الآخر مسرحيته " الملك هو الملك " الى مشاهد وفواصل ذات عناوين مثل " عندما يضجر الملك يتذكر ان الرعية مسلية ، وغنية

---

(١) بريخت ، برتولد : نظرية المسرح الملحمي . ص ١٠٥ .
(٢) الصفحة نفسها .
(٣) المصدر نفسه . ص ٣١٥ .
(٤) حبيبي ، اميل : لكع بن لكع . ص ٩ .
(٥) المصدر نفسه . ص ٢٥ .
(٦) المصدر نفسه . ص ٥٧ .

بالطاقات الترفيهية "،[١] و "حكاية عن تاريخ التنكروسر الجماعة السعيدة "،[٢] و "الملك يعطي سريره ورداءه للمواطن ابي عزة ".[٣] وكذلك غسان ماهر الجزائرى الذى اكتفى بتقطيع الحدث الى لوحات متعددة في مسرحيته "عالم فسيح الارجاء"[٤] دون ان يعنونها .

ان تجزئ المسرحية على هذا الغرار يقربها من الرواية التي تقسم الى فصول لايشترط فيها ان تكون متسلسلة بل متكاملة .

اما غالبية المسرحيين ـ بما فيهم سعد الله ونوس الذى اتخذناه من بين الامثلة ـ فقد كانوا يحققون غرض بريخت في التقطيع بوسائل اخرى ،كأن يظهر الراوى من حين لآخر ليوقف مجرى الحدث على نحو ما نرى في مسرحية وليد اخلاصي " مقام ابراهيم وصفية " حيث يتدخل "المعلم " بين الفينة والفينة،[٥] وعلى نحو ما كان يفعل الراوية في "المفتاح"[٦]، ليوسف العاني ،او تظهر الجوقة كي تسرد الاحداث وتعلق عليها وتنور المشاهد ، كما نجد في مسرحية " سليمان الحلبي "[٧] لالفريد فرج ، او يخاطب الممثلون الجمهور ، او يحدث اى شيء يؤدى الى انقطاع حبل الاحداث ،كأن يدخل "المنادى " في مسرحية رشاد رشدى " اتفرج ياسلام " ليقرأ القوانين التي يصدرها والي مصر ويأمر بطاعتها[٨]، او يفاجيء عساكر الوالي صاحب "خيال الظل " فيضطر الى ترك الحكاية مؤقتا خوفا منهم[٩] ، وهكذا دواليك .

فكل هذه " الطوارئ " وما شابهها تقطع الحدث وتحول دون " غرق " المتفرج في خضم احداث المسرحية . الا ان هذه الوسائل تظل فاترة المفعول لكون اثرها خارجيا

---

(١) ونوس ، سعد الله : الملك هو الملك . دار ابن رشد . الطبعة الاولى . بيروت ١٩٧٧ . ص١٥ .
(٢) المصدر نفسه . ص٥٥ .
(٣) المصدر نفسه . ص٦١ .
(٤) الجزائرى ، غسان ماهر : عالم فسيح الارجاء . منشورات وزارة الثقافة . دمشق ١٩٧٠ .
(٥) اخلاصي ،وليد : مسرحيتان عن قتل العصافير . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق ١٩٨١ . ص ١٢٤ ، ١٤٨ ، ١٤٩ .
(٦) انظر "عشر مسرحيات من يوسف العاني " . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت ١٩٨١ . ص ٣٢١ ، ٣٤٠ ، ٣٥٠ .
(٧) فرج ،الفريد : سليمان الحلبي ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر . ط ٢ . القاهرة ١٩٦٩ ، ص ١٩ ، ٥٣ ، ١٥٥ .
(٨) انظر "مسرح رشاد رشدى " . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الجزء الثاني . القاهرة ١٩٧٨ . ص ١٢٤ .
(٩) انظر المصدر نفسه . ص ١٥٤ .

وليس نابعا من البناء الداخلي للمسرحية كما هو الامر في حال اصطناع الفواصل والعناوين واللوحات كما نرى في "الام شجاعة واولادها" او " جان دارك قديسة المسالخ " او " السيد بونتيلا وتابعه ماتي " . ان التقطيع في هذه يتم بطريقة غير مباشرة لا يحس بها المتفرج ، اما التقطيع في تلك فقد يكون مصدر ازعاج له .

٣ـ اذا كان ارسطو قد اعطى القصة في المسرح الاهمية الفائقة فان بريخت هو الآخر يعدها "في نهاية المطاف الشيء الرئيسي "(١) و" لب كل حفلة ومحورها "(٢).

وقد شعر المسرحيون الملحميون في المشرق العربي بقيمة الحبكة او " الحدوتة " فانبروا ينقبون في كتب التراث والتاريخ وذاكرة الشعب الفولكلورية عن طريف القصص، ليس بغرض امتاع المتفرج فحسب ، وانما بغرض استخلاص العبر ومعالجة المواضيع الواقعية التي يريدون أن يقولوا كلمتهم فيها ، فاستطاعوا في هذا المجال ان يقدموا حبكات لا تقل روعة عن حبكات بريخت ، بل انهم تفوقوا عليه في كثير من الاحيان كما نجد في "علي جناح التبريزي وتابعه قفة "(٣) لالفريد فرج ، او " مغامرة رأس المملوك جابر "(٤) لسعد الله ونوس ، أو " المفتاح " ليوسف العاني .

وسوف نرى في الباب الثالث من هذا البحث ان المسرحيين العرب استطاعوا ان يوظفوا مادة حبكاتهم بشكل رائع ويخضعوها لمطالبهم التعبيرية الاجتماعية والسياسية المعقدة .

على ان تقديم حبكات ناجحة ليس دليلا قاطعا على تأثر كتابنا ببريخت هنا ، والا لكان توفيق الحكيم في مسرحيته (السلطان الحائر)(٥) يحتل الصدارة في قائمة المتأثرين ببريخت ،

---

(١) بريخت ، برتولد : نظرية المسرح الملحمي . ص ٢١٤ .
(٢) الصفحة نفسها .
(٣) فرج ، ألفريد : علي جناح التبريزي وتابعه قفة . اخراج الاستاذ حسين ادلبي . المسرح القومي . دمشق . موسم ١٩٨٠ــ ١٩٨١ .
(٤) ونوس ، سعد الله : مغامرة رأس المملوك جابر . دار الآداب . الطبعة الثانية . بيروت ١٩٧٧ .
(٥) الحكيم ، توفيق : السلطان الحائر . المطبعة النموذجية . القاهرة ١٩٦٠ .

ولكنه ابعد ما يكون عن ذلك ،كما هو معلوم .

ان الذى يهمنا ، ونحن نتحدث عن "الحدوتة" في المسرح العربي ، هو سياق تقديم تلك "الحدوتة" . فهذا السياق غالبا ما يكون مرتبطا بالرغبة في البرهنة على صحة مقولة ما ، او بايصال رسالة معينة الى المتفرجين واقناعهم بها عن طريق وضع الحبكة "على شكل اقتراح "[1] على حد تعبير الدكتورة "لميس العمارى" .

ففي مسرحية "القرى تصعد الى القمر" لفرحان بلبل ينشأ نزاع حاد بين "حمدان" الفلاح الواعي وبين "الاغا" مالك الارض و "الحاج أبي العطا" رئيس الجمعية التعاونية اللذين يتلاعبان بمصالح الفلاحين ، ويستغلانهم بطرق ملتوية ، وهو ما جعل حمدان يصر على الاستيلاء على الارض ، فيتدخل احد الفلاحين لفض النزاع وحل المشكلة عن طريق سرد حكاية وتحكيم المتفرجين :

"محمود : يجب ان ترضى بهم وتثق بحكمهم . لعلي انا اثق بنفسي . اقنعهم بقضيتك وحقك .
حمدان : ألم تقنعهم القوانين ؟
محمود : القانون يقرر . اما الاقناع والتنفيذ ، فمن مهمة الانسان .
حمدان : فان وافقوا الاغا ؟
محمود : اخذ الارض .
حمدان : وان وافقوا حمدان ؟
محمود : اخذ الارض
الاغا : قبلت .
حمدان : قبلت .
محمود : لنبدأ حكايتنا ".[2]

(١) العمارى ، الدكتورة لميس . برتولد بريخت والمسرح في العالم الثالث . الموقف الادبي . عدد ١٢٧ . ص٥٩ .
(٢) بلبل ، فرحان : القرى تصعد الى القمر . ص ٣٧–٣٨ .

وقد كانت " الحكاية " مقتبسة عن حكاية " دائرة الطباشير القوقازية " على الرغم من عودتها الى العهد العثماني .

ومهما حاول الاستاذ فرحان بلبل ان ينفي تأثره ببريخت ويحاول ان يبرر جعله المسرحية " مشكلة وحكاية " ،(١) فان سياق تقديم تلك القصة يظل بريختيا محضا دون ريب .

وفي " لاتنظر من ثقب الباب " لفرحان بلبل ايضا يبلغ الحرص بالمؤلف على لفت النظر الى " المقولة " الى حد التصريح المباشر بها ، فيشترط الراوى على المتفرجين أن يدركوا " جيدا " من خلال الحكاية التي سيرون احداثها او يسمعونها " ان عظم النار من مستصغر الشرر ، وان الحفرة الكبيرة تبدأ بثقب صغير " .(٢)

ولئن كانت الحكاية عند فرحان بلبل ترد في مثل هذا السياق نظرا لكون مسرحه مسرحا عماليا اولا وقبل كل شيء ، فانها تأتي عند يوسف العاني(٣) في سياق الاقناع بمقولة يتورع عن ذكرها مباشرة ، كما رأينا عند بلبل . وفي هذه الحال لاتكون المقدمة بديلا لطرح المشكلة في بداية المسرحية لدى بريخت ولدى فرحان بلبل ، بل تكتفي بأداء دور " المدخل الى خلق طقس مسرحي يمهد لقبول الحكاية او العمل الدرامي الاساسي .. وهو جزء لايمكن فصله عن الحكاية نفسها "،(٤) على حد تأكيد وليد اخلاصي الذى راعاه في مسرحيته " مقام ابراهيم وصفية " .(٥)

لانريد الآن ان ننجر الى الحديث عن التعليمية التي تشكل ملمحا من ملامح اثر بريخت في المسرح العربي ، والتي سنتعرض لها بعد قليل ، وانما نريد الانتقال الى اثر آخر من اهم الآثار الملحمية في مسرحنا .

٤ـ الرواية : اذا كان المسرح العربي الدرامي يسير على نهج ارسطو فيجسد

---

(١) انظر مقدمة " القرى تصعد الى القمر " . ص ١٠ .
(٢) بلبل ، فرحان : لاتنظر من ثقب الباب . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق ١٩٧٨ . ص ٨٠ .
(٣) انظر " عشر مسرحيات من يوسف العاني " . ص ٣٢١ وما بعدها .
(٤) اخلاصي ، وليد : مسرحيتان من قتل العصافير . ص ١٢ .
(٥) انظر ص ٩٥ من المصدر نفسه .

الحدث على الخشبة ويكتفي بالاخبار عما لاسبيل الى تجسيده ، او عما لا يرغب في تجسيده ، بواسطة الحوار الدائر بين الممثلين او بواسطة الجوقة ، فان المسرح العربي الملحمي يروى الاحداث اكثر مما يشخصها على نحو ما نجد في مسرح بريخت . ولا ينطبق هذا على الاحداث التاريخية التي مضت وانتهت ، بل ينطبق ايضا على الاحداث الراهنة الواقعية ، وذلك يتم عن طريق دفع تلك الاحداث قدر الامكان الى الماضي وابعادها زمانيا ، فبدلا من "انا افعل هذا " يقال " انا فعلت هذا "[1] ولهذا سميت هذه الطريقة في الاداء والتأليف المسرحي "ملحمية " او " روائية "[2] — كما رأينا في الباب الاول من هذا البحث — ومن هنا فان الابعاد الزماني يمكن ان يتحقق حين يقدم الممثل نفسه ويتحدث عن شخصه او عن الحدث بصيغة الغائب كما نرى — على سبيل المثال — عند " سالم النحاس " في مسرحيته "الانتخابات" حيث يقف المخرج في مقدمة الخشبة ويخاطب الجمهور : "انا محمود عيسى .. مخرج مسرحيتنا لهذه الليلة .. وهي باختصار شديد .. تدور حول الانتخابات .. وانتخابات البلدية بالتحديد .. ولحسن الحظ تم الاعلان عن النية لاجراء انتخابات البلدية بعد ثلاثة شهور من الآن . وبلديتنا ، كما قد تعلمون .. فيها مجلس بلدى منذ خمسين عاما .. والرئيس الحالي لم يتغير طوال هذه المدة .. لقد امسى مثل شجرة دب فيها الهرم فشاخت وتآكلت جذورها وفروعها بفعل عوامل الطبيعة والزمان".[3]

وهناك مشكلة صغيرة تحتاج الى الطرح هنا ، وتتعلق بشخصية الراوى : أهو دخيل على المسرح العربي الملحمي ام انه اصيل فيه ؟

لقد اكد لي الاستاذ وليد اخلاصي ان الراوى في مسرحه مأخوذ من التراث العربي الفولكلورى ، وبالذات من القصص الشعبي ، كسيرة بني هلال ، والظاهر بيبرس ، والف ليلة وليلة .[4] الا ان هذا الموضوع فيه نظر ، اذ ان الاستفادة من التراث القصصي العربي كانت

---

(١) بريخت ، برتولد : منطق بريخت في المسرح . ترجمة د . احمد الحمو . ص ١٣٠ .
(٢) انظر ص ١٢٩ من المصدر نفسه .
(٣) النحاس ، سالم : الانتخابات . دار الفارابي . بيروت ١٩٨١ . ص ٧ .
(٤) من حوار قصير للباحث مع الاستاذ وليد اخلاصي اثر عرض مسرحية "حكاية فاسكو" لجورج شحادة ، بتاريخ ٤/ ٦/ ١٩٨٢ بالمسرح القومي في دمشق .

في المواضيع او الحكايات الطريفة التي تصلح للمسرحة وامتصاص تناقضات الواقع المعيش ، اما الاستفادة من الاشكال التراثية العربية فقليلة وسطحية ، على الرغم من كثرة المسرحيين الذين يزعمون انهم نبذوا الشكل الغربي وابتكروا شكلا جديدا استوحوه من التراث .

مع ذلك فان هناك مسرحيين لم ينيطوا بالراوى سوى وظيفته التقليدية في السير الشعبية اى انهم تركوا له وظيفة السرد فحسب . ومن هؤلاء الفريد فرج في مسرحيته " الزير سالم " حيث تكتفي " جليلة " بالقص فقط ،[1] وعصام محفوظ في " قضية ضد الحرية "[2] وكذلك الامر بالنسبة لعبد الرحمن الشرقاوى في مسرحيته " الفتى مهران " حين يروى الفقراء قصة حياة " سلمى "[3] ويمكن ان ينطبق هذا ايضا على شخصية الحكواتي في مسرحية " مغامرة رأس المملوك جابر " لونوس ، اذا غضضنا النظر من حواره الهامشي مع زبائن المقهى في البداية او في فترة الاستراحة .[4]

في مثل هذه الحال يمكن القول ان هؤلاء المسرحيين الذين اشرنا اليهم قد اخذوا شخصية الراوية من التراث العربي ، اما حين يؤدى مهمات اخرى اضافة الى مهمة السرد ، فانه يصبح راوية بريختيا دون شك . وهذا ما نجده في مسرح وليد اخلاصي ورشاد رشدى ويوسف العاني .

ان " المنجم " في " فرح شرقي " لوليد اخلاصي ينجم ويتخذ دور الراوية فيسرد الاحداث ويحاور ويداور ،[5] ويعلق على الوضع الانساني ـ كما ترسمه المسرحية ـ بطريقة غير مباشرة فيأمر شابا ان يتقمص شخصية قرد ويقارن بينه وبين الانسان الذى يحرمه الفقر من ممارسة حريته الطبيعية ويعكر صفوه : " ميمون قرد سعيد ، يتزوج من يريد ومن يشاء مهره موزة وبيته شجرة ، لايعرف الهموم ، ويصرخ متى يشاء واذا اعجبه شيء هل

---

(١) انظر " الزير سالم " لالفريد فرج . ص ٢٨ ، ٢٩ ، ٤٦ .
(٢) محفوظ ، عصام : " القضية ضد الحرية " . دار القدس . بيروت ١٩٧٥ . ص ٣٧ ، ٤٥ ، ٥٣ ، ٦١ ، ٦٩ ، ٨٧ .
(٣) انظر " الفتى مهران " لعبد الرحمن الشرقاوى . ص ١٠١ .
(٤) انظر ص ٤٩ ، ٥٠ ، ١١٦ ، ١١٨ ، ١٢٠ من " مغامرة رأس المملوك جابر " ، ثم انظر ص ٨٦ ، ٩٤ ، ١١٠ على سبيل المثال .
(٥) انظر " مسرحيتان من قتل العصافير " لوليد اخلاصي . ص ١٤ وما يليها .

واذا لم يعجبه شيء احتج وهمهم ".(١)

وفي مسرحيته " مقام ابراهيم وصفية " نرى "المعلم " ـ الذى يتخذ دور الراوى غالبا ـ الى جانب " المنشد " او " المجموعة " ـ يعرف بالشخصيات ويعلق عليها ويروى الاحداث المتعلقة به او بغيره ، ويعبر عن شعوره ، وهلم جرا (٢).

ورشاد رشدى في مسرحيته " اتفرج ياسلام " يجعل " سعيد " الشاعر يروى (٣) ويوزع الادوار على الممثلين (٤)، ويعلق على حكاية التاجر " خالد بن النعمان " (٥)، وينبه المشاهد احيانا (٦).

وفي " المفتاح " ليوسف العاني ، نجد الراوية يعمق وعي المتفرج بما يجرى على الخشبة ويساعده على فك رموز الاشياء والايماءات ٠ من ذلك وصفه " للحداد " الذى كان امل الفقراء معلقا به في صنع " مفتاح " الرخاء :

" الراوية : بالعرق ، بالتعب ، وبالنار ، يحول الحداد الحديد الجامد الى سائل احمر ، ويصنع منه اكثر من آلة ، واكثر من وسيلة تفيد الناس واحيانا تؤذى الناس ".(٧)

انه من خلال وصفه هذا يهدى المتفرج او القارئ الى رمز الحداد في المسرحية ٠ ومن ذلك ايظ وصفه " للبئر " (٨) و " الثور " ٠ (٩)

وقد ينوب من الراوية في اداء كل هذه الوظائف او بعضها ما يسمى " الجوقة " في المأساة اليونانية ٠ وهي التقنية التي استفاد منها بريخت في مسرحه وطورها بحيث اصبحت

---

(١) اخلاصي ، وليد : مسرحيتان من تتل العصافير ٠ ص ١٩ ٠
(٢) انظر المصدر نفسه ٠ ص ٩٩ وما يتبعها ٠
(٣) انظر " مسرح رشاد رشدى " ٠ الجزء الثاني ٠ ص ١٢١ ، ١٤١ ٠
(٤) المصدر نفسه ٠ ص ١٢٣ ، ١٢٧ ٠
(٥) المصدر نفسه ٠ ص ١٦٠ ٠
(٦) المصدر نفسه ٠ ص ١٨٠ ـ ١٨١ ٠
(٧) العاني ، يوسف : عشر مسرحيات من يوسف العاني " ٠ ص ٣٤٠ ٠
(٨) المصدر نفسه ٠ ص ٣٥٠ ٠
(٩) المصدر نفسه ٠ ص ٣٥٣ ٠

جزءا عضويا فعالا في البناء على نحو ما فعل في " الام " (١)

ومن ابرز الكتاب المسرحيين العرب الذين وظفوا الجوقة على غرار بريخت الفريد فرج الذى جعلها طرفا اساسيا في تطوير الاحداث من خلال محاورة " سليمان الحلبي " في المسرحية التي تحمل الاسم ذاته .

ان الجوقة في هذه المسرحية دأبت — فيما دأبت ان تؤدي به من وظائف قد تكون ارسطية احيانا — ان تحاسب سليمان الحلبي وتنير السبيل امامه فيعرف كيف يتصرف ويتجاوز التردد الذى كان ينتابه قليلا على الرغم من تصميمه على تحقيق العدالة وقتل القائد الفرنسي " كليبر " .

" أن اقتل .. ذلك امر بسيط . ضربة واحدة في وسط الصدر باليمين بينما الذراع الاخرى تحتضن .. وان حادت الاولى فالثانية لن تحيد . وبعدها . العدالة ام الظلم ؟ هذه هي المعضلة " .(٢)

ان هذه " المعضلة " في الحقيقة وجدت حلها من قبل حين قرر سليمان الحلبي أن يسلم اللص (حداية الاعرج) الى الشرطة فينتج من ذلك ان تتشرد ابنته وتنتهي الى السقوط ، لان والدها كان معيلها الوحيد .

ان الجوقة توحي لسليمان بسبل الخروج من " المعضلة " عندما يحس بالقلق على مصير البنت :

" سليمان : ومع ذلك لا اريد الا شفاء النفس ..

الكورس : ستشفى باذن الله .. ومهما كان ينتابك من صداع اوغثيان او ذهول .. فشفاؤك ان تقرأ ذات نفسك بفطنة " .(٣)

وقد كان شفاؤه الوحيد في قتل " كليبر " . فبمجرد ان اغمد خنجره في احشائه تنفس الصعداء و " استراح " (٤) على حد تعبير الجوقة . وهكذا نرى الجوقة ترشد سليمان الى

(١) برتولد ، بريخت : الام . ترجمة نبيل حفار . دار الفارابي ١٩٧٥ .
(٢) فرج ، الفريد : سليمان الحلبي . ص ١٤٠ .
(٣) المصدر نفسه . ص ٨٤ .
(٤) المصدر نفسه . ص ١٥٣ .

تحقيق العدالة بقتل "كليبر" واقناعه بذلك ، على الرغم من علمه بما سوف يريقه الفرنسيون من دماء المواطنين انتقاما لقائدهم .

وما يقال في وظيفة الجوقة في هذه المسرحية يقال ايضا في وظيفتها في مسرحية معين بسيسو " مأساة جيفارا " . فهي تضرم نار الحقد على الحكام ورجال الدين الفاسدين حين تسقط " ماريانا " عشيقة كاهن القرية :

"من منا لايكسوه الوحل ؟
مادامت هذه المرأة في الوحل " (١)

وهكذا فانها تذكي نقمة الفلاحين على اوضاعهم البائسة فنراهم يتساءلون عن حالهم في المنظر الذي يلي سقوط " ماريانا " بلسان "الفلاح العجوز" :

" هل هذا ما يحدث للفلاح ؟
هل هذا قدر الفلاح ؟
أنا اعطيت لهذه الارض الملعونة
لحم الصدر ولحم الكتفين
ماذا اعطتني الارض ؟ " (٢)

٥ــ النزعة التعليمية : لقد شدد بريخت كثيرا على ضرورة التعليم والاستفادة في المسرح ونبذ علم الجمال الكلاسي الذي يهمل ذلك وينفر منه ، ودعا الى علم جمال خاص" بمنطق جداول الضرب (٣) الذي يلائم " عصر العلم " (٤) وحتى في المرحلة الملحمية ظل بريخت مخلصا للتعليمية ، ولكن بطريقة غير مباشرة ، خلافا للمرحلة التعليمية التي وقفنا عندها في الباب الاول من هذا البحث . واكبر دليل واوضحه يتمثل في " دائرة الطباشير القوقازية " .

---

(١) بسيسو ، معين : الاعمال المسرحية . ص ٥٩ .
(٢) المصدر نفسه . ص ٦٥ .
(٣) برتولد ، بريخت : نظرية المسرح الملحمي . ص ٢٧٢ .
(٤) الصفحة نفسها .

وقد سار على هذا النهج عدد من كتابنا المسرحيين الملحميين منهم معين بسيسو ، والفريد فرج ، ويوسف العاني ، وفرحان بلبل .

في " مأساة جيفارا " ينقلنا معين بسيسو الى " بوليفيا " حيث نشاهد مجموعة من الفلاحين يصنعون الثورة ويقاومون الطغيان دون هوادة . واذا كان فيهم فلاحون بسطاء وغير واعين في البداية ، فان التجربة اليومية تعلمهم كيف يعرفون مصالحهم ، خاصة وان تلك التجربة مريرة ، تضع الواحد منهم احيانا في صف اعدائهم ، وتجعله لا يستنكف عن مساعدة المخبرين ولو كان على حساب الشقيق او الوالد[١] .

والمسألة الرئيسية التي يطرحها بسيسو هي : هل من الضروري ان ننكب على الكتب كي نقف على قوانين الثورة ؟ هل يمكن ان نصنع الثورة خارج اطار قوانينها ؟ " كيف الرعد الاحمر يقصف في الصيف ؟ كيف الفلاحون يثورون بفصل الصيف " ؟[٢]

هذه الاسئلة يطرحها رجل مثقف منكب على الاوراق في احدى المكتبات . وتأتي الاجابة على لسان " الرجل الثاني " :

" هذى البيضة لاتحتاج لضربة مكاز ،
حتى تتكسر ..
هذا هو قانون الثورة .. "[٣]

اى ان الثورات لاتحتاج الى خبراء في صناعتها . والاكثر من هذا فان " جيفارا " نفسه كان حريا به ان يبدأ ثورته من " المصنع " وليس من " الجبل " . ولهذا نرى " الفلاح العجوز " في آخر المسرحية ينادى بموت " جيفارا الاسطورة " وبعث " جيفارا الانسان "[٤] ، ثم يتخذ صورة جيفارا ويمسك بمقبض المحراث لشق الارض ، بينما زوجته تنزع الاخاديد بذورا .

ولسنا هنا في مجال مناقشة رأى معين بسيسو في الثورة بين النظرية والارتجال او التطبيق

---

(١) بسيسو ، معين : الاعمال المسرحية . ص ٤٩ ، ٦٩ .
(٢) المصدر نفسه . ص ٧٢ .
(٣) المصدر نفسه . ص ١١٠ .
(٤) المصدر نفسه . ص ١١٣ .

كما اننا لسنا بصدد تقييم الثورة الاجتماعية او الاقتصادية ومدى اولويتها بالنسبة للثورة المسلحة(*)، وهو الموضوع الذى عالجه محمود دياب في "باب الفتوح" كما اشرنا من قبل ، ولكننا نكتفي بملاحظة النزعة التعليمية في هذه المسرحية التي تنتهي الى مقولة معينة تكون بمثابة الدرس للمتفرج .

وفي " علي جناح التبريزى وتابعه ققة " نقابل " عليا " التاجر المرح المتلاف الذى تخلى عنه اصدقاؤه بمجرد افلاسه ، فيصادق " ققة " الرجل الفقير الذى يجاريه في مزاجه حين يمد مائدة وهمية حافلة بأنواع الاطعمة الشهية ويدعوه فيستجيب لدعوته ، ويحرك شدقيه متلمظا ، وكأنه يأكل شيئا لذيذا . ويغرى التاجر المفلس" ققة " بالمغامرة والسفر ، ليس طمعا في الرزق الذى يريده " ققة " فحسب ، ولكن طمعا في تحقيق العدالة ، وكأنهما بطلا الكاتب الاسباني " سيرفانتس" " دون كيخوتة " وتابعه " سانشو " .(*)

وينتهي المطاف بالرفيقين الى احدى مدن الصين حيث ينتحل علي شخصية تاجر مصرى كبير ينتظر قافلة طويلة محملة بالبضائع النفيسة ، وحينئذ يكرمونه ويبالغون في الحفاوة به فيستقبلونه في بيوتهم ويتنافسون على اكتساب صداقته طمعا في احتكار قافلته المنتظرة، ويسرى خبره بين الناس حتى يسمع به السلطان فيقربه منه ويرضى ان يزوجه ابنته ، فيرتع هو و " ققة" في بحبوحة من العيش ردحا من الزمن ، كان طواله قبلة الفقراء والمتسولين ، يمنحهم ما يأخذه من السلطان والتجار وينتشي بتحقيق العدالة . لكن مسرته لاتدوم طويلا ، ذلك ان قافلة " التبريزى " تبطأ في الوصول فينفد صبر السلطان والتجار جميعا ويوشكون ان يمسكوا بتلابيبه فيقتلوه بعد انكشاف احتياله . وحينئذ يأخذ زوجته — التي كانت تحبه لذاته — ويغادر الصين فارا .

وهكذا يستحيل على "التبريزى " ان يغير الواقع المر عن طريق الحلم . هذه مقولة مقترحة لتفسير غرض الفريد فرج في مسرحيته ، وليست نهائية ووحيدة ، لان المسرحية

(*) واضح ان معين بسيسو يسقط " مأساة جيفارا " على مأساة فلسطين السلبية .

(*) ارى ان الشبه بين بطلي مسرحية الفريد فرج وبطلي سرفانتس اقوى بكثير من الشبه بينهما وبين بطلي " السيد بونتيلا وتابعه ماتي " كما يذهب بعض الدارسين (انظر مقالة الدكتورة لميس العمارى " برتولد بريخت والمسرح في العالم الثالث " . الموقف الادبي . عدد تشرين الثاني . دمشق ١٩٨١ . ص ٥٥ وما يتبعها) .

ثرية وخصبة بالمعاني ، ويمكن ان تؤول تأويلا آخر كما يبدو من خلال زخم حوارها الرشيق . واذن فان هذه المسرحية ذات رسالة معينة يسعى مؤلفها الى تلقينها عن طريق الحدث والحوار .

وفي " القرى تصعد الى القمر " لفرحان بلبل نجد انفسنا في قرية زراعية ينوء فلاحوها تحت استغلال الاقطاعي السابق وتواطؤ رئيس الجمعية الفلاحية " الحاج ابو العطا " .

لقد صدر قانون الاصلاح الزراعي ، ولكنه لم يستطع ان يؤمن حقوق الفلاحين وينصفهم كما ينبغي . انه اعطى للفلاح " ارضا بورا وترك للآغا احسن اراضيه "[١] وزيادة على هذا ، فان " الآغا " يستفيد من تلك الاراضي التي تخلى عنها ، بطرق ملتوية . فهو يشتري " ابو العطا " الذى يحاول دوما ان يقنع الفلاحين بضرورة بيع محاصيلهم الزراعية الى " الآغا " وبأسعار زهيدة ، ويضع العراقيل امام سير الاعمال في الحقول فيحول دون امتلاك سيارة نقل للجمعية ويعطل الجرار الذى اشتراه الفلاحون بعرقهم ولما يدفعوا ثمنه مع الفوائد بعد ، لا لشيء الا ليؤجر جرار حليفه " الآغا " بأغلى الاسعار .

في مثل هذا الجو الموبوء يرتفع صوت الفلاح الواعي " حمدان " :

" — اريد ان افهم ، لماذا نبيع بضاعتنا بعشرة ويشتريها الناس في السوق بخمسين ؟
— لماذا يكسد محصولنا ويتلف ، اذا اردنا بيعه بأنفسنا ، ويطير مثل النسيم اذا بعناه للآغا ؟
— لماذا لايوجد في الجمعية سيارة لنقل المحصول ؟
— أين الجرار ؟ "[٢]

ويخالف " حمدان " القانون فيصمم على الاستيلاء على ارض الآغا الخصبة ويرفض الاعتراف بحقه فيها الا في حال واحدة ، وهي ان " يشتغل فيها " مثل سائر الفلاحين بفأسه وذراعيه ،

---

(١) بلبل ، فرحان : القرى تصعد الى القمر . ص٢٨ .
(٢) المصدر نفسه . ص ٢٦ـ ٢٧ .

ويشتد الصراع بين الطرفين فيبلغ قمته :

"الاغا : سأوقفك عند حدك . القوة معي .
حمدان : وفأسي التي اشتغل بها معي " .(١)

هنا يتقدم الفلاح محمود كي يفصل بينهما بأن يعرض على المتفرجين حكاية ويطلب منهم ان يصدروا حكمهم بعد مشاهدتها ويفضوا النزاع .

وصفوة احداث هذه الحكاية الثانية ان السلطان العثماني في الآستانة عين واليا على احدى ولايات الشام ، وهو "كاظم باشا " ، فأرهب السكان وجبى الاموال الطائلة وبنى قصرا فخما ، ثم اشترى الولاية من السلطان وجعل الحكم وراثة في اولاده . ولم يقف به جشعه وطغيانه عند هذا الحد ، بل طمع في الاستيلاء على بلاد الشام كلها وسحب البساط من تحت اقدام واليها الاكبر ، فجهز جيشا لتحقيق ذلك الهدف ، ولكنه هزم وقطع رأسه . وصدر قرار باباحة قصره وقتل نسله . وحينئذ اضطرت زوجته " نوزات خانم " ان تنجو بجلدها حاملة ما خف وزنه وغلا ثمنه . وفي غمرة البحث عن النجاة تركت طفلها الرضيع (طوران) متظاهرة بنسيانه ، فانتشلته الخادم الشجاعة " هند " مضللة عساكر الوالي الاكبر الذين كانوا يجدون في التفتيش عنه ، وجابت به السهل والجبل في الحر والبرد حافية القدمين ، وضحت بخطيبها من اجله فتزوجت رجلا معتوها كي توهم الباحثين عنه بأنه ابنها .

ويهدأ اوار الحرب فيعفو الوالي الاكبر عن " نوزات خانم " لجمالها وينصب الفلاح الغريب الاطوار " آدم " قاضيا جزاء له على ايوائه - وهو متنكر - ايام محنته ، حين كادت جيوش وزيره - الذى كان يتربص بدوره بالوالي الاكبر وكاظم باشا معا - وتظهر الخادم " هند " من جديد وهي تحمل " طوران " الذى ربته وسمته " حسنا " .

وحينئذ فقط تتذكر " نوزات خانم " ولدها وتطالب به متهمة الخادمة بسرقته ، فتعرض هذه القضية على " آدم " ، ثم تعرض عليه كذلك قضية حمدان والاغا في الحكاية الاولى .

---

(١) بلبل ، فرحان : القرى تصعد الى القمر . ص ٣٥ .

امر "آدم" برسم دائرتين مفترضا ان احداهما هي الارض المتنازع عليها ، وطلب من حمدان والاغا ان يحمل كل منهما شعلة نار ، كما طلب من الخادمة وسيدتها ان تضعا الطفل داخل الدائرة الاخرى ، ووعد ان يسلم الارض لمن يحرقها ، والطفل لمن تستطيع ان تشده اليها وتخرجه من الدائرة ، فيأبى حمدان ان يحرق الارض ، وتأبى هند أن تشد يد الطفل الغض ، ويصدر آدم حكمه : " قانون الفقراء لايثبت امومة امرأة أهملت ولدها . ولا يملك ارضا لمن لايشتغل فيها . الولد لهند والارض لحمدان . خذى ولدك ياهند . خذ ارضك ياحمدان " (١) ذلك هو الدرس الذى لقنه فرحان بلبل المتفرج او القارئ .

والملاحظ ان فرحان بلبل يتميز عن غيره من المسرحيين العرب بوضوح الرؤية . فهو يدرك جيدا مايريد توصيله للجمهور ، ولهذا فانه يسير في خط مستقيم على غرار بريخت في مرحلته التعليمية خاصة ، وهذا خلافا لالفريد فرج كما رأينا في مسرحيته "علي جناح التبريزى وتابعه قفة" ، وخلافا ليوسف العاني الذى أصبحت مقولاته لاتعشي العيون منذ كتب "المفتاح" .

في "المفتاح" نجد انفسنا امام زوجين حائرين ـ كما يبدو من اسميهما ـ فالزوجة "حيرة" تريد طفلا منذ اربعة عشر عاما ، والزوج "حيران" يمانع ويرفض بشدة ، لانه يخاف عليه من صروف الدهر ، خاصة في هذا العالم الذى لم يعد الانسان يستطيع أن يميز فيه بين الاسود والابيض ، ويريد له ضمانا يكفل له "العيش الرغيد منذ ان يفتح عينيه ويرى الدنيا حتى يصبح شيخا يتوكأ على عصاه" . (٢)

وما السبيل الى توفير هذا الضمان ؟ ان الطريق الذى يوصل الى هذا الضمان هو طريق "عكا" ومقابلة جدودنا هناك . ويذهب الزوجان الى عكا في صحبة "نوار" الذى رافقهما على مضض ، ويقابلان الجدود ويعرضان عليهم مشكلتهما التي تؤرقهما فيعطونهما كعكة لاتنفد على مر الزمن وثوبا لايخلق ، ولكن الجدود يشترطون عليهما ان يحفظا

---

(١) بلبل ، فرحان : القرى تصعد الى القمر . ص١٢٥ .
(٢) العاني ، يوسف : عشر مسرحيات من يوسف العاني . ص ٣٢٦ .

الكعكة والثوب في صندوق لايفتحانه الا بعد أن يمتلكا مفتاحا له .

" والمفتاح عند الحداد
والحداد يريد فلوس
والفلوس عند العروس
والعروس بالحمام
والحمام يريد تنديل
والقنديل واكع بالبير
والبير يريد حبل
والحبل بقرون الثور
والثور يريد حشيش
والحشيش بالبستان
والبستان يريد مطر
والمطر عند الله". (1)

هكذا تقول الاغنية الشعبية التي لها نظائر في ارجاء الوطن العربي . ويستأنف الزوجان رحلتهما الشاقة بحثا عن المفتاح مسترشدين بما ورد في الاغنية ، ولكنهما يصابان بخيبة أمل المرة تلو المرة . فالحداد فقير يعيل عشرة افواه ، ولذا فهو لا يستطيع أن يصنع "المفتاح" دون مقابل ، والعروس ترفض أن تقابلهم لانها في الحمام مشغولة بما هي فيه من ترف ونعيم ، فضلا عن كون الحمام في حاجة الى قنديل يخرج الفلوس من جيب العروس ، والبئر كريمة ومستعدة ان تعطيهم القنديل شريطة ان يتعبوا وأن يبحثوا بأنفسهم عن حبل ، والراعي لا يستطيع أن يأخذ الحبل من قرون ثوره الا اذا قدم له الحشيش ، والبستان قاحل مهجور تنعق فيه الغربان ، يحاول أن يمد جذوره خلال التربة كي يذوق طعم الماء دون جدوى .

ويلجأ الزوجان الى السماء فيضرعان الى البارى أن ينزل مطرا ، فيستجيب لدعائهما بعد لأي ، ويعودان اخيرا بالحشيش . ولكن المفتاح لايزال بعيد المنال ، فحين ذهبا الى

---

(1) العاني ، يوسف : عشر مسرحيات من يوسف العاني . ص ٣٢٣ .

الراعي وجدا الغزاة قد اكتسحوا ارضه كالجراد وأحالوها يبابا ، ومع ذلك فهو يعطيهم الحبل الذى يخرجون به القنديل ، وتبقى العقبة الوحيدة هي العروس المشغولة بنفسها في قلعتها الحصينة ، وهي حامل لاتريد أن تقابل أحدا ، لأنّ " الاطباء منعوا كل صوت يثير أعصابها • منعوا كل غريب يصل اليها "(١) واذن فهل يطمعان في أن يصنع لهما الحداد المفتاح دون فلوس ؟

حين وصلوا الى الحداد وجدوه يعيش مشردا متخفيا عن الانظار ، لايستطيع أن يمارس مهنته الا في دامس الظلام • فقد تكالب عليه الدائنون فصودرت ادوات عمله وختم دكانه بالشمع الاحمر • وعلى الرغم من ذلك فان الحداد يتطوع لصنع المفتاح مجانا ، فيفرح الجميع ويغنون وتزغرد الزوجة • ولكنهم حين يفتحون الصندوق يجدونه خاويا !

وهنا يلقي يوسف العاني بالعبرة من الحدوتة على لسان " نوار " الذى رفض الرحلة منذ البدء : " مالا نأخذه بكدنا وتعبنا ، يظل بلا قيمة ، بلا وجود ، ونظل نحن بلا قيمة ايضا ان لم نبحث عن الشيء الذى هو حقنا ، من الجزء الذى يكمل حياتنا ، ويجعلها مستقرة ومضيئة "(٢)

ويصاب " حيران " بخيبة امل قاتلة ويرفض ان يبدأ المحاولة من جديد عازما على السكون والاستسلام • الا ان نورا ساطعا ينبثق فجاءة ويبعث الأمل في الجميع ، وهو اكتشاف حمل الزوجة التي كانت قد أحست بالطفل في بطنها عندما كانوا في البستان يبحثون عن الحشيش ، وفي غمرة فرحتها بهطول المطر نسيت أن تقول لهم •

وبتغير الموقف نرى الثلاثة (حيران ، وحيرة ، ونوار) يغيرون أسلوب مواجهة الحياة أو مواجهة الأوضاع ، فينبذون وسائل الوهم وينطلقون من الواقع راكضين الى الأمام : " اركضوا لتلحقوا بالذين غلبوكم ، لتحصلوا على المفتاح الحقيقي " • وهكذا يستحثهم " نوار " • ويشاركهم في الركض كل من شارك في المسرحية ، حتى الطفل في رحم أمه يتحرك من خلال ركضها " كي لايتأخر عن الجيل الذى سيأتي بعده "(٣) ماعدا وصيفة العروس

---

(١) العاني ، يوسف : عشر مسرحيات من يوسف العاني • ص٣٧٥•
(٢) المصدر نفسه • ص ٣٨٩•
(٣) المصدر نفسه • ص٣٩١•

التي تظل جامدة ممثلة البورجوازية المنطوية على نفسها تعيش حياة الترف ولا تأبه بما يدور حولها .

ان المفتاح الحقيقي الذى يقصده يوسف العاني هو مفتاح فلسطين السليبة ، ولكن الدرس المستفاد من المسرحية يمكن أن يعمم فيكون حصيلة للصراع بين الغنى والفقر ، وبين التقدم والتقهقر ، وبين الشعوب المكافحة والاستعمار الرأسمالي . يؤنسنا الى كل ذلك — اضافة الى الامثولة — تلميحات وتصريحات العاني خلال مسرحيته بألسنة شخوصه(١)

٦— اذا كان المسرح البريختي يعمل بالحجة — مقابل المسرح الدرامي الذى يعمل بالايحاء — فان المسرح الملحمي العربي هو الآخر يحترم هذه الطريقة ويلتزم بها أغلب الأحيان . ولهذا نرى مسرحيينا الملحميين لايكتفون باتخاذ الحوار وسيلة من وسائل دفع حركة الصراع الى القمة أو النهاية على نحو ما نجد في المسرح الأرسطي ، وانما يتخذونه وسيلة للاقناع بفكرة ما او اثارة ادراك المتفرج واستفزازه .

في " باب الفتوح " يقدم لنا محمود دياب لوحة تمثل اهالي "عكا " من سواد الشعب الفقير ، وقد عادوا الى مدينتهم بعد أن حررها القائد صلاح الدين من الصليبيين ، فمنعهم الجنود من دخولها وغلّقوا أبوابها في وجوههم ، في هذه اللوحة نرى الفتى " أسامة " يبرز من بين الأهالي فيناقش الجنود نيابة عنهم ويحاول أن يقنعهم أن أولئك الذين يعاملون معاملة الاغنام أولى بدخول المدينة من غيرهم ، وفي الوقت ذاته ينور أولئك الأهالي ويبين لهم أنهم على حق اذا ثاروا .

"الجندى : أفصح عما تريد .. وانما بكلام أفهمه ..
أسامة : ان هؤلاء القوم .. هم أصحاب عكا ..
الأهالي : هذا حق ..
أسامة : أولادهم .. واخوتهم ، جاهدوا معكم ..
الأهالي : هذا حق أيضا ..
أسامة : وقد جاهدوا .. لكي يستردوا المدينة من أجلهم .

---

(١) العاني ، يوسف : عشر مسرحيات من يوسف العاني . ص ٣٢٧ ، ٣٢٤ ، ٣٢٥ ، ٣٩٠ .

الأهالي : نعم من أجلنا ..

أسامة : كان لآبائهم حياة كاملة بها اغتصبت .. وما من واحد منهم الا وله في ترابها أثر قديم من دمه ".(١)

ويمضي على هذا النحو في الدفاع عن الاهالي بالحجة فيفضح خطط التجار الكبار والسادة الذين كانوا يسعون الى ابعاد أهل المدينة ريثما يتقاسمونها مع القادة ولا يتركون للفقراء ملجأ يقيهم حر الشمس . كل ذلك بدعوى فرض النظام في المدينة .(٢)

وفي مسرحية " الغرافير " يلاحظ أن يوسف ادريس دوما يستحث التفكير ويذكي الجدل بين " السيد " و " الفرفور " ، فمن حين لآخر يطرح هذا الاخير سؤاله : " لماذا أنت سيدي " ؟ أو يطرح بعض الاوضاع الاجتماعية للنقاش .

وفي " العشاق لا يفشلون " يقدم لنا فرحان بلبل عدة مواقف يلعب فيها الجدل الدور الاول ويتم العمل فيها بالحجة ،(٣) ويكفي أن نشير الى موقف اقناع العامل " سامر " لزملائه بضرورة التدخل في شؤون المصنع والتحقيق مع ادارته في طريقة تصريف أموره :

" سامر : سألتهم : ألم يتعرض معملكم للقصف أيام الحرب ؟ قالوا نعم . ألم يمت زملاؤكم تحت القصف ؟ أكان العدو يقصد غيركم وغير معاملكم ؟ ألم يمت اخوتكم واهلكم وجيرانكم في ميدان الحرب ؟ فكان جوابهم دائما : نعم . نعم . ثم سألتهم : لماذا حدث هذا كله ؟ وعند ذاك اجابوني الجواب الرائع : لاننا نحن الذين نبني الوطن . ومن صفوفنا يخرج الجيش المقاتل . نحن القادرون على دحر العدو . وهنا أدركوا واجبهم في الحفاظ على حقهم وعلى معملهم .. ".(٤)

---

(١) دياب ، محمود : باب الفتوح . ص٨٢ .
(٢) انظر المصدر نفسه . ص ٨٥ .
(٣) انظر " العشاق لا يفشلون " لفرحان بلبل . منشورات وزارة الثقافة . دمشق ١٩٧٧ . ص ١٤ ، ١٧ ، ٥٧ ، ٩٩ ، ١٠٤ .
(٤) انظر المصدر نفسه . ص٥٨ .

وبعد ، فهل يعني هذا ان المسرح الملحمي العربي يصدر عن العقل فقط ويهتم بالادراك دون الاحاسيس والانفعالات ؟ هذه مسألة تحتاج الى مزيد من الايضاح ، ان نقادا في عهد بريخت قد أساءوا فهمه أحيانا فعدوه عدوا للعواطف مما جعله يرد عليهم ويفهمهم أنه ليس هناك تعارض بين العقل والعاطفة على النحو الذى يصورونه[١] وقد انتقل ذلك المفهوم الخاطئ الذى كان مغرضا أحيانا الى بعض نقادنا الذين انطلقوا في تقويض نسق نظرية بريخت من هذه النقطة أو هذه الثغرة ، كما فعل الاستاذ علي عقلة عرسان في كتابه " سياسة في المسرح " .[٢]

ان بريخت لم يكن يسعى الى اثارة التفكير فحسب ، ولم يكن همه محصورا في شجب العواطف ، بل كان يرفض عواطف معينة ، وهي العواطف غير المعقولة اوغير المبررة التي لاتخضع للادراك .[٣]

والغرض من احتياط بريخت فيما يتعلق بالعاطفة يعود الى خوفه من اندماج المتفرج وعدم تمييزه بين العاطفة المشروعة والعاطفة غير المشروعة ، وهذا سوف يؤدى الى انطباعات او مواقف جائرة وزائفة .

فهل استطاع المسرح الملحمي العربي أن يقدم مواقف تثير مشاعر المتفرج دون عقله ؟ الحقيقة أننا نجد لدى مؤلفينا المسرحيين أمثلة من كلا النموذجين أو النوعين : المواقف التي يحرص فيها المؤلف على تقديمها بأسلوب يسمح بدراستها وعدم الانجراف مع الانفعالات او العواطف التي يمكن أن تولدها لدى المشاهد ، والمواقف التي لايؤبه فيها بذلك .

ففي " سهرة مع أبي خليل القباني " — على سبيل المثال — يضعنا سعد الله ونوس أمام موقف غضب " الشيخ سعيد الغبرا " وحنقه على " القباني " الذى كان في نظره نشيطا في افساد الأخلاق ببدعته التي سماها " جوق التمثيل " أو " المرسح " ، ولكنه يمهد

---

(١) يرجع الى " نظرية المسرح الملحمي " لبريخت ، ص ٤١٢ .
(٢) عرسان ، علي عقلة : سياسة في المسرح ، ص ٢٦٩ — ٢٨٨ .
(٣) يرجع الى " نظرية المسرح الملحمي " لبريخت ، ص ١٥٠ ، ٣٨٨ .

لهذا الموقف بما يمنع المتفرج من مجاراة الشيخ "الغبرا" في ثورته تلك ، فيعرض زبائن في مقهى دمشقي يناقشون مظاهر التطور في المجتمع العربي السوري آنذاك ويعبر بعضهم عن رضاهم ، بينما يعبر آخرون عن سخطهم وخوفهم من اقتباس الحضارة الغربية وتقليدها ،(١) أي أن "ونوس" ينبه المشاهد مسبقا بأن الصراع سوف يكون بين طرف متزمت شديد المحافظة وطرف يؤمن بالتطور والتقدم . كما أنه يعرض علينا بعض أسباب استثارة "الغبرا"، وهي دواعي الحسد والمنافسة التي دفعت "أبا أحمد" صاحب "الكراكوز" الى تحذيره من مغبة "المرسح" وخطره على العامة .

ان هذه الخلفية يرسمها لنا ونوس قبيل عرض موقف الشيخ "سعيد الغبرا" من "القباني" الذى يعكر صفوه .

"الشيخ سعيد : وقد اشتدت الحاجة الى الحزم ، واخذ العامة بالجد والعزم .. فالعادات الغريبة في انتشار ، والبدع المنكرة تهب علينا من بلاد الكفار ، والناس كمن ضرب الله على قلوبهم ، ما أن يحمل لهم واحد قليل الدين صرعة او بدعة حتى يقبلوها ويقبلوا عليها .. كما يجرى الآن مع ما يسمونه في الشام التشخيص والأجواق .. اقتبسه ابن القباني عن الافرنج ناسيا دينه ، فأغوى به الجهال ، وتهالك عليه الرجال ، والتشخيص بدعة حرام لم يعرفها الاسلام ولا أجازها " (٢)

ومما يسهم في منع اندماج المشاهد في مثل هذه المواقف أسلوب السجع الذى أراده "ونوس" — كما يبدو — اضافة الى محاكاة لغة عصر المسرحية — أن يثير السخرية ويحول دون تعاطف المتفرج .

وفي المسرحية ذاتها نجد موقفا آخر يؤكد ما نذهب اليه بشكل اكثر وضوحا ، وهو موقف موت الجارية "قوت القلوب" واثر ذلك على الخليفة هرون الرشيد . ان الخليفة يبدى جزعا شديدا وحزنا عميقا على فقد جاريته ، ومع ذلك فانه لايستطيع أن يؤثر في المشاهد ويجعله يشاطره ألمه مندمجا في الموقف ، لأن "ونوس" يظهر الخليفة في مظهر لايليق به

---

(١) ونوس ، سعد الله : سهرة مع أبي خليل القباني . ص ٥٠ وما يتبعها .
(٢) المصدر نفسه . ص ٦٨ .

اطلاقا ، اذ يجعله يبالغ في التأثر الى درجة السخف واهمال شؤون الدولة العظيمة وفقد رصانته وحكمته . انه يأمر باعلان الحداد العام في القصر وسائر أنحاء الدولة المترامية الأطراف ، ويعلن لوزيره — الذى كان يحاول أن يجعله ينصرف لأعباء الدولة — أن شؤون الدولة لم تعد تهمه ، ولو كان منها مالا يستحق التأجيل ، كتقاعس والي مصر عن ارسال الخراج الى بيت المال ، وارتكاب عامل البصرة للمظالم ، وازدحام باب الديوان بأصحاب الحاجات . وحين يلح عليه وزيره يحذره : " قل لمسرور أن يذبحهم جميعا ، عامل مصر ، وعامل البصرة وأصحاب الحاجات ، وفوقهم جعفر الوزير ، فامض من قدامي واتركني لأحزاني " !(١)

ولئن كان المشاهد يعرف مسبقا أن الجارية لم تمت وانما خدرت وأبعدت عن بغداد حسب تدبير زوجة الخليفة " زبيدة " ، فان ذلك ماكان ليغير من أمر علاقته بالموقف بتاتبا ، لأنه من المستبعد أن يندمج في الموقف ويقاسم الخليفة حزنه مادام "ونوس" قد رسمه على نحو ما رأينا . ذلك أن المشاهد سوف يظل يدرك أن الخليفة يتصرف خطأ وأنه يسيء الى ما يمليه الواجب وأنه مهمل لشؤون رعيته التي ينبغي أن يكون في خدمتها .

ومن أمثلة النموذج الآخر من المواقف يمكن لنا الاشارة الى مسرحية " بيت الجنون " حيث يغرق توفيق فياض المتفرج في مواقف عاطفية وانفعالية الى أقصى حد ، ومنذ البداية حتى النهاية ، مما يجعل المسرحية قصيدة درامية حادة يصعب على المتفرج أن يفلت من أثرها الوجداني . لنستمع الى " سامي " مدرس الأدب والتاريخ في واحد من منولوجاته الباكية :

" ذلك الاله الصغير !؟
كم كنت أمني النفس به عزاء ..
أن أراه يعبث بأشيائي
بأشياء البيت كلها !
أن يملأ عالمي هديلا عذبا ..
أن أراه على الشاطئ يجرى ويمرح ..
وفي رماله الناعمة يغرس قدميه الصغيرتين ..

---

(١) ونوس ، سعد الله : سهرة مع أبي خليل القباني . ص ٢١ .

وبيديه الطفلتين ، يصنع منها بيوت أحلامه .
أن أشاركه مرحه ولهوه ..
أن آخذه الى صدرى ، وأحكي له الحكايا .
قصص آلهات الاغريق والأميرات الجميلات .
أن أغني له أجمل الألحان ..
أغان للجمال والحب عذبة ..
متناسيا في روعة السحر على بسمته ،
كل مشاكل الحياة من حولي وجحيمها ..
وتلك اللعنة التي لاتمحى .. لبنى ! » (١)

ان " لبنى " هذه تتخذ حينا صورة الأم الحانية في المسرحية ، وتتخذ حينا آخر صورة الزوجة الخائنة التي تغتال الاطفال وتجهض الأجنة في الارحام ، وهي رمز لارض فلسطين ، بعد أن دنسها الصهاينة ، كما تؤكد "ريتا عوض " في دراستها العميقة للمسرحية (٢)، والرمز المعقول الذى يمكن أن يتخذه الطفل الذى يبكيه " سامي " هنا هو الثورة على المغتصب وتطهير الأرض العربية من رجسه .

ان بكاء المدرس على الطفل وتسليمه بموته بهذا الأسلوب يشكل خطرا على المتفرج حين يندمج في الموقف — وهو مندمج حقا — اذا نظرنا اليه بعدسات بريخت ، لانه سوف يجتث جذور التفاؤل عنده والتصميم على المقاومة . ومهما حاول المؤلف بعدئذ أن يمد جسرا بين خشبة المسرح والمتفرجين —كما نجد في المسرحية فعلا — فانه لن يوقظ الادراك من هجوعه .

وفي " مأساة جيفارا " لمعين بسيسو نرى بعض المواقف الدرامية التي يتعاطف معها المتفرج ، ولكن المؤلف كان يعرف كيف يحول دون انجرافه في تيارها أحيانا ، عن طريق تدخل الجوقة التي تنوره وتمتص انفعالاته كي تقطرها في صورة قرارات واعية .

(١) فياض ، توفيق : بيت الجنون . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . ط ٣ . بيروت — ١٩٧٩ . ص ٦٧—٦٨ .
(٢) انظر مقالة ريتا عوض "بيت الجنون مسرحية فلسطينية رائدة" . ملحق المسرحية . ص ٩٦ .

ومما يؤنسنا الى هذا موقف سقوط " ماريانا " التي اعتدى عليها كاهن القرية فشربت حتى ثملت وأمسكت الكأس بيد والمنجل بأخرى وراحت تحترف وتتشنج وتحاكم الجميع. ان الجوقة هنا تربط بين وضع المتفرج ووضع " ماريانا " التعيسة : " نحن جميعا في الوحل " (1) ثم تواجهه محرضة اياه :

" من آمن فلينهض ...
مالكم وكأن مسامير تشدكم للأرض ...
(يرتفع صوت الجوقة أكثر)
صار الكرسي سريركم تابوتكم ..
فلينهض ...
من آمن فلينهض ...
من آمن فلينهض ... " . (٢)

٧— التغيير : اذا كان بريخت قد اهتم بالتغيير الى حد اعتباره لب مسرحه ، فان جل المسرحيين الملحميين في المشرق العربي قد ساروا على نهجه فرفضوا أن يكون مسرحهم ساعيا الى " التطهير " على نحو ما نجد في المسرح الدرامي أو الأرسطي ، واتخذوا التغيير هدفا لهم .

وقد سلك مسرحيونا الملحميون اربع سبل لتحقيق التغيير :

السبيل الأولى هي شحن المتفرج بالايمان الضروري لتغيير العالم ، وذلك عن طريق الاقناع والعمل بالحجة على نحو ما رأينا منذ قليل ، والأمثلة التي سبق لنا أن اقتبسناها من قبل تصلح نموذجا يغنينا عن اقتباس غيرها .

وهذا شيء بديه ، لأن الذى يعنى بتغيير العالم لايجد أحسن من جعل المشاهد يتخذ القرارات بدلا من التعرض للانفعالات التي يخبو أوارها بسرعة ، ولا تؤدى الى اكثر من " التطهير " النفسي .

والحقيقة أن هناك مسرحيين ملحميين لم يستطيعوا أن يدركوا هذا ويراعوه كما ينبغي ،

---

(١) بسيسو ، معين : الاعمال المسرحية . ص ٦٢ .
(٢) المصدر نفسه . ص ٦٣ — ٦٤ .

فكان أثرهم على المشاهد لا يلبث أن يتلاشى . ومن هؤلاء تذكر وليد اخلاصي في مسرحيته "الصراط" التي أراد أن يعالج فيها أزمة الفن بصفة عامة والمسرح بصفة خاصة . ان "عبد ربه" الرجل الساذج تتاح له الفرصة فيصبح ممثلا لامعا ، ولكن عيبه الوحيد هو الصراحة — ان كانت الصراحة عيبا — فهو يرفض الزيف ويرفض أن يكون في خدمة الاغنياء الذين يريدون أن يستغلوا فنه لخدمة مصالحهم ، فيتمرد عليهم ويقف مع الفقراء ، ولكنهم يهددونه ويحملونه على الخضوع بأساليبهم الدنيئة فيضطر الى تحويل فنه الى اعلانات تلفزيونية عن البضائع .

ويعود "عبد ربه" الى المقاومة من جديد فينبذ التهريج ويقرر في أحد العروض المسرحية التجارية أن يخاطب الجمهور : " من آمن بالفقراء فليخرج من هذه القاعة خجلا مني ، ومن آمن بالتجار فليصفق لمهرج مثلي . سحقا للفن على أيدي التجار والسماسرة " .[1] ثم يحزم أمتعته لمغادرة البلاد ، ولكنه يحجز في مكتب أمن الحدود فيمنع من الخروج ، كما يمنع من العودة ، ويظل يتحرك على "الصراط" .

ان المؤلف يقدم مسرحيته في اطار هزلي انتقادي يستدر الضحك أكثر مما يدعو الى اتخاذ القرار . وهذا يبدو لنا بوضوح من خلال اللقاءات الصحافية التي تعقد مع "عبد ربه" ، والتي يغمز فيها مظاهر اجتماعية أو أخلاقية أو تجارية لاتروقه ، من مثل تصريحه : " أكره النساء اللواتي يستبدلن الأرحام بالحسابات المصرفية ، لذا فأنا لم أتزوج ... كما أن لي هواية في الاغتسال يوميا بحليب الجاموس حفاظا على بشرتي النقية تيمنا بالممثلات الشهيرات ، ولكنني لم أجد بعد ذلك الحليب الصافي كي أغتسل فيه ، فهم يغسلونه عادة بالماء ، فهذا من النظافة ياسادة ، تجار ينظفون الجيوب وسماسرة ينظفون العقول ... " .[2]

وهذا الأسلوب نفسه يتبعه في أحاديثه مع نقاد المسرح ، كما يتبعه في لقاءاته التلفزيونية . أما في اعلاناته التلفزيونية فيتبع الأسلوب غير المباشر في النقد والسخرية على نحو تعريضه بالمدارس التجارية الخاصة :

---

(١) اخلاصي ، وليد : الصراط . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق ١٩٧٦ . ص ١٠٣ .

(٢) المصدر نفسه . ص ٦٦ .

" الثلاثة	:	لاتحزن . لاتيأس . دع الخوف وابدأ الدراسة من جديد .
عبد ربه	:	بفضل مدارس النزاهة الخاصة بدأت حياتي من جديد .
الثلاثة	:	توجه فورا الى مدارس النزاهة الخاصة ، وستلقى العناية حتما كما نلقاها نحن .
عبد ربه	:	هل أنت ضعيف في الرياضيات ؟
الثلاثة	:	عليك بمدارس النزاهة الخاصة " .(1)

ويمكن ان نذكر الى جانب وليد اخلاصي يوسف ادريس في مسرحيته " الفرافير " . الا ان النزعة " التنفيسية " في هذه المسرحية ضعيفة اذا قورنت بمسرحية اخلاصي ، لأن هناك خطا جديا طاغيا ، وهو خط العلاقة بين الانسان والانسان في ضوء الانظمة السياسية والاقتصادية المختلفة .

ومما يحسب في باب " التنفيس " في " الفرافير " تلك الانتقادات التي يوجهها " الفرفور " الى بعض المهن او المظاهر الاجتماعية على نحو تعريضه بمفتشي التموين من خلال تعليق " الفرفور " على امتلاء جيوب " السيد " بقطع الخبز ،(2) او حملته على المثقفين والفنانين والمحامين والاطباء ولاعبي الكرة ، والمذيعين والمقاولين ، وغيرهم(3) . واحيانا يضطر ادريس الى اقتباس بعض النكت المعروفة من اجل اضحاك الشاهد ، كما فعل حين اراد ان يعبر عن ميل الناس عن عملهم فسأل المتفرجين بلسان " الفرفور " عما اذا كان واحد بينهم راضيا عن عمله ، وكانت النتيجة كالتالي :

" السيد	:	كداب في اصل وشك .. فيه واحد هناك أهه رافع ايده م الصبح .
فرفور	:	اللي هناك ده .. انت رافع ايدك يا أخينا .. ماتقف كده خلينا نشوفك .. انت مبسوط من شغلك ؟
المتفرج	:	قوى قوى ..
فرفور	:	وبتشتغل ايه ؟
المتفرج	:	بدور على شغل ..
فرفور	:	جالك كلامي ! .." (4)

(1) اخلاصي ، وليد : الصراط . ص ٨٧
(2) ادريس ، يوسف : الفرافير . ص ٦٨ .
(3) المصدر نفسه . ص ٧٧ وما يتبعها .
(4) المصدر نفسه . ص ٨٣ .

وهناك ملامح " تنفيسية " حتى عند كاتب كالاستاذ الفريد فرج في " حلاق بغداد " حيث ينتقد "أبو الفضول " الامور بطريقة تستهلك نقمة المشاهد ولا تحولها الى فعل . ويكفي أن نراجع طريقة عرضه لموضوع خطير كموضوع القضاء او العدالة[١].

اما السبيل الثانية التي سلكها كاتبنا لتحقيق التغيير فقد كانت اختيار مواضيع واقعية ومادة حياتية يمكن السيطرة عليها وتطويرها ، كما كان يريد بريخت تماما[٢]. ان مواضيع المسرح الملحمي العربي في جملتها مأخوذة من محيط الوطن العربي وهمومه الاجتماعية والسياسية والمصيرية ، ولا نكاد نجد بينها مواضيع تجنح الى التجريد او الغيبية . وهذا يعني — فيما يعنيه — الايحاء للمتفرج — عن وعي او عن غير وعي — بامكانية تغيير الظاهرة المعالجة ، خلافا لما نجده — على سبيل المثال — في المسرح اليوناني الذى يتناول صراع الانسان مع القدر ، او في مسرح " ابسن " الذى يتناول صراع الانسان مع نزعاته الغريزية والبيولوجية ، وكذلك المسرح الفرنسي في القرن السابع عشر ومسرح " شكسبير " .

ان " نواف أبو الهيجاء " يقدم مستويين متناقضين في مسرحيته " نهار خليلي "[٣]: مستوى يصنعه الثوار المناضلون داخل الارض المحتلة حيث لا يترددون في الاستشهاد واحتمال الارهاب من اجل القضية الفلسطينية ، ومستوى آخر يصنعه البورجوازيون السلبيون من العرب الذين يغرقون في الترف ومشكلات الحب والخيانة الزوجية وما الى ذلك . وفي " العشاق لا يفشلون " يقدم لنا فرحان بلبل عمالا يتغلبون على مشكلاتهم العائلية وظروفهم الاجتماعية المعقدة ويستطيعون ان يصارعوا ممثلي ادارة المعمل الذين يحاولون أن يماطلوهم ويحولوا دون نيلهم حقوقهم المشروعة فيصرعوهم . وفي " ليالي الحصاد "[٤] يطرح محمود دياب موضوع التقدم لدينا وما اذا كان يتحقق عن طريق الاستغلال ام عن طريق التعاون ، كما يبدو . وهكذا دواليك .

---

(١) فرج ، ألفريد : حلاق بغداد . ص١٠٦ .
(٢) انظر "نظرية المسرح الملحمي " لبريخت . ص ٤١٦ .
(٣) ابو الهيجاء ، نواف : نهار خليلي . طبع جمعية المسرح العربي الفلسطيني . دمشق ١٩٧٠ .
(٤) دياب ، محمود : ليالي الحصاد . سلسلة " مسرحيات عربية " . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . القاهرة ١٩٧٠ .

اما الوسيلة الثالثة لتحقيق التغيير فهي اظهار العالم ــ بكل ساته الاجتماعية والانسانية ــ قابلا للتغيير . وقابلية التغيير يمكن ادراكها من خلال " تسييس " المسرح او " علمنته " ، وتحديد اسباب الظواهر في العالم ، لا الاسباب الطوباوية المستعصية على التغيير ، ولكن الاسباب الموضوعية الاقتصادية والاجتماعية او السياسية التي يمكن للانسان ان يتحكم فيها . ومن هنا رأينا بريخت يرفض المسرح الذى يقوم على علم الجمال التقليدى ، ويدعو الى المسرح الذى يقوم على علم الاجتماع: " ان علماء الاجتماع هم وحدهم القادرون على الوقوف الى جانبنا ".[1] وكذلك الامر بالنسبة لعلم الاقتصاد الذى كان اهتمام بريخت به فائقا . ويكفي ان نذكر " جان دارك قديسة المسالخ " التي استطاع فيها بريخت ان يعالج الازمة الاقتصادية التي تعرضت لها المانيا في الثلاثينات من هذا القرن ، ويزيح اللثام عن بشاعة النظام الرأسمالي المستفحل الذى يمحو انسانية الانسان بشكل فظيع . وما كان ذلك يتسنى لبريخت لو لم يستعن بالاقتصاد السياسي ، وهذا ما تؤكده مساعدته " اليزابيت هاوتيمان " في يومياتها قبل بداية بريخت بكتابتها : " موضوعها سيكون صعود الرأسمالية . وقد جمعنا لهذه المسرحية مراجع علمية ، كما سألت شخصيا عددا من الاخصائيين حتى في بورصات برلين وبرسلاو وفيينا . وفي النهاية بدأ بريخت بدراسة الاقتصاد ".[2]

اننا نجد صدى هذا المنهج البريختي لدى كثيرين من كتابنا المسرحيين الملحميين الذين كانوا يحاولون ان يحددوا اسباب الظواهر على نحو ما حددها بريخت في " جان دارك قديسة المسالخ " . وبديه أن هذا لا يعني أن تكون الظواهر او الاسباب هي نفسها في مسرح بريخت وفي مسرحنا العربي الملحمي .

في مسرحية " حفلة سمر من اجل ٥ حزيران " يطرح سعد الله ونوس جرحنا النابض ــ نحن العرب ــ على بساط البحث والتشريح . لقد هزمنا عام ١٩٦٧ ، واكتشفنا بشاعة الامبريالية المتمثلة في اسرائيل ، واشتدت حاجتنا الى رسم مرايا نتأمل فيها ونتساءل : " من نحن ؟ ولماذا ؟ ".[3] هذا التساؤل يطالعنا منذ البداية من خلال لوحة سوداء تتدلى في

---

(١) بريخت ، برتولد : " نظرية المسرح الملحمي " . ص ٣٢ .
(٢) حفار ، نبيل : مقدمة " جان دارك قديسة المسالخ " . ص ٩ .
(٣) ونوس ، سعد الله : حفلة سمر من اجل ٥ حزيران . ص ٥ .

في مقدمة خشبة المسرح . ويسعى ونوس الى الاجابة عنه في مسرحيته .

وتلك الاجابة يمكن استخلاصها في الاخير من مجمل الاسباب التي أدت الى الهزيمة .

أول هذه الأسباب ـ كما يوردها ونوس ـ بعد السلطة عن الشعب . فصورة اهالي الأراضي المغتصبة تختلف عن الصورة التي يقدمها المخرج الذى يرمز الى السلطة[(١)] . وهذا يعني أن السلطة لم تكن تدرى من أمر المواطنين البسطاء ومن أمر الواقع الحقيقي شيئا ذا بال ، وهو ماكان ينبغي أن يكون المنطلق الأول لأى خطوة . ويقدم لنا ونوس في مواضع متفرقة من مسرحيته اشارات بليغة على مدى انعزال السلطة من سواد الشعب . من ذلك أن فلاحي القرية المحتلة كانوا منعزلين تماما وكأنهم غرباء لا مواطنين ، لم يروا أحدا ، ولم ينبئهم أحد عما سوف يحدث ، ولم يلقنهم أحد ما يجب أن يفعلوه لحظة الخطر . الوجه الوحيد الذى يعرفونه هو وجه رجل الدرك أو جابي الضرائب[(٢)] ، وحتى المعلمين كانوا لا يطيقون المكوث في القرية ، ففي كل سنة كان يزورها معلم جديد ، وعرفت معلمين كثيرين ، منهم " عبد الحفيظ " و " محمد " و " ابراهيم " ولكنهم كانوا لا يحتملون البقاء فيها فيفرون .[(٣)]

ثاني هذه الأسباب أن الذين فروا من القرية ولم يصمدوا ولم يخيطوا أجسادهم الى الأرض ، بل هجروا مساكنهم قبل أن تبدأ الحرب ، و " تركوا للعدو أراضي بلا ناس[(٤)] " ، ماكانوا ليفعلوا ذلك لو كانت الارض ملكهم ، فكيف ينتظر من فلاح أن يدافع حتى الموت من شيء ليس له ؟ ! ان الفارين من وجه الصهاينة لم يفرطوا فيما يملكونه ، لم يتركوا أشياءهم البسيطة . لقد كانت " أم غزالة " تولول طوال الطريق أسفا على دجاجتها الحاضن التي اضطرت أن تتركها ، بينما كان " محمد علي دبا " يحمل كل أشيائه ، بما في ذلك وعاء الملح ، على حماره ، ثم سرعان ما أخذ يرمي في الطريق بعض الأشياء ، لأن حماره لم يستطع مواصلة السير تحت حمله الثقيل ، ولكن " اقتلاع أسنانه أو يديه

---

(١) ونوس ، سعد الله : حفلة سمر من اجل ٥ حزيران . ص ٧٦ ، ٧٧ ، ٧٨ .
(٢) المصدر نفسه . ص ٩٦ .
(٣) المصدر نفسه . ص ١١٠ .
(٤) المصدر نفسه . ص ١٠٧ .

كان اسهل عليه من رمي مؤونته في الطريق " [١] ان رجلا مثل هذا ما كان ليتخلى عن أرض يملكها ولو داسوا على جثته . وما يقال في أهل الريف يقال أيضا في أهل المدن الذين غادروا مدنهم [٢]

ثالث هذه الأسباب غياب الديموقراطية . ان المخرج يصر على عرض مسرحيته " صغير الأرواح " المفتعلة البعيدة عن الواقع ، وحين يضيق بزيفها المتفرجون ويقررون أن يصعدوا هم بأنفسهم الى الخشبة كي يقولوا الحقيقة ، يمنعهم بقوة :

" المتفرج : كن منطقيا . نحن أيضا من حقنا أن نتكلم .

المخرج : أ أنا من ينقصه المنطق ! (عنيفا) كلا ليس من حقكم أن تتكلموا . الخشبة لنا ، ومقاعد الصالة لكم . تلك أبسط قواعد المنطق " [٣]

ويضطر المخرج الى الاستنجاد بالشرطة لالقاء القبض على صانعي " المؤامرة الزنيمة " — مؤامرة الديموقراطية — من المتفرجين الذين صموا على الكلام ورفض الهزيمة .

وكل هذا القمع كان يمارس باسم المصلحة الوطنية : " من أجل المصلحة الوطنية ارموا عقولكم " [٤] هكذا عبر أحد المتفرجين عما يريده المخرج أو السلطة بالأحرى . والسلطة في المسرحية لم تكتف بحرمان الشعب من ديموقراطية الكلمة فحسب ، بل حرمته من ديموقراطية الفعل ايضا . لقد اندفعت جموع الشعب الى الشوارع حانقة ، غاضبة ، عازمة على حمل السلاح ، فما كان من السلطة الا أن نرتها قائلة : " الحرب ليست من شؤونكم " [٥]

رابع هذه الأسباب هو الاستخفاف بقوة الأعداء وحلفائهم الأمبرياليين . " ما هم الا حفنة من المتآمرين " [٦] هكذا يصف " المخرج " الصهاينة .

خامس هذه الأسباب تشتت الصف العربي وضعفه . ان معلم الجغرافية يبذل كل ما في وسعه لتوعية طلابه وجعلهم يحبون خريطة الوطن العربي المترامي الأطراف ولكن

(١) ونوس ، سعد الله : حفلة سمر من أجل ٥ حزيران . ص ٧٩ .
(٢) المصدر نفسه . ص ١٠٧ .
(٣) المصدر نفسه . ١٠٢ .
(٤) المصدر نفسه . ص ١١٧ .
(٥) المصدر نفسه . ص ١٣٦ .
(٦) المصدر نفسه . ص ١٣٨ .

أولئك الطلاب الخاملين كانوا يضحكون أو ينامون حين بدأت الخريطة تتمزق على مـــرأى منهم قطعة قطعة : فلسطين ، لواء الاسكندرون ، مرتفعات الجولان ، سيناء .. الخ .

وهكذا تصبح الخريطة غربالا .. تصبح جسدا مبتور الأوصال ، فيرتجف المعلـــم المسكين وينتحب وهو يحذر طلابه الاغبياء : "احذروا ، فقد تتمزق يوما النقطة الصغيـــرة التي عليها تنامون ، وتأكلون ، وتمارسون علاقاتكم الصغيرة " (١)

يمكن لنا أن نسترسل في ذكر الأسباب التي أوردها سعد الله ونوس في طيات مسرحيتـه الجريئة . كما يمكن لنا أن نناقشه قليلا في بعض هذه الأسباب وقيمتها ، وخاصة غمـــزة لمقاتلينا وقدرتهم على الصمود (٢). ولكن كل هذا ليس من موضوع بحثنا في شيء .

الذي يهمنا هو أن سعد الله ونوس أراد أن يبحث عن الأسباب الموضوعية التي أفرزت هزيمتنا عام ١٩٦٧ ، فاهتدى الى أسباب معينة يمكن لنا أن نزيلها بشيء من التدبيـــر والحزم . أي أن تلك الأسباب ليست مستعصية على ارادتنا ، وبالتالي فان الهزيمة ليســت قضاء وقدرا لا سبيل الى الافلات منهما . وبتعبير آخر : فان المتفرج يخرج من المســـرح — بعد مشاهدة هذه المسرحية — وهو مقتنع بامكانية تغيير ظروفنا التي أدت الى الهزيمـــة وبضرورة ذلك التغيير .

وفي " الانتخابات " لسالم النحاس نقابل بعض الشباب المثقفين المؤمنين بضـــرورة التغيير يواجهون عراقيل ويحرمون من أبسط حقوق المواطن وهو الانتخاب . لقد استلم رئيـس بلدية " الكرك " منصبه منذ اثنين وخمسين عاما ولما يتغير . انه أمسى شجرة شائخة تثيـــر الرعب والشفقة ، ولكنه ما يزال يتشبث بمنصبه ، ويساعده على ذلك أعداء التطور الذيـــن يصرون على فوزه في الانتخابات المزمع اجراؤها : "ومن سواه سيظفر بالفوز . قائمـــة الشباب .. هه . هذه بدعة . وكل بدعة ضلالة . وكل ضلالة في النار .. ومن ينتهي أمره الى النار في الآخرة .. فلم يوفق في دنياه حتى لو نجح الى حين " (٣). هذا هو منطـــق أنصاره من أمثال " أبي ابراهيم " المختار .

---

(١) ونوس ، سعد الله : حفلة سمر من اجل ٥ حزيران . ص ١٢٥ .
(٢) انظر ص ١٣٦ وما يتبعها من " حفلة سمر من أجل ٥ حزيران " .
(٣) النحاس ، سالم : الانتخابات . ص ١٦ .

وفق هذا المنطلق يحول " أبو ابراهيم " دون مشاركة الشباب في الانتخابات مختلقا الاعذار الواهية التي يمده بها " القانون "(*) الجائر الذى وضع لخدمة مصالح رئيس المجلس البلدى وأعوانه من التجار والملاكين ، ويسعى الى شرائهم واتخاذهم أبواقا دعائية (١) .
الا أن الشباب ، وعلى رأسهم "عباد المدرس" ، يرفضون ويزدادون صلابة وتفاؤلا ." ان مصيرهم السقوط في الحياة والتاريخ ومسيرة المجتمع " .(٢) ذلك ما يؤكده " عباد " الذى كان الانتخاب بالنسبة اليه مشكلة هامشية على محيط المشكلات الكبرى التي يتخبط فيها الشعب ، كالفقر ، والجهل ، والتخلف ، والمرض ، وغلاء المعيشة ، واستعباد المرأة ، والعشائرية ، والرشوة ، وما الى ذلك .

ويحاول عباد ورفيقته سلمى أن ينتهزا فرصة الانتخابات فيحرضان الشعب ويطالبان بالغاء القانون الجائر الذى يحرم غالبية الشعب من قول كلمته فيقدمان عريضة باسم الشعب مناشدين فيها السلطات أن تعدل القانون المذكور ، ثم يشرعان في أخذ توقيعات المواطنين من المتفرجين . وهنا تتدخل الشرطة فتمزق العريضة وتمارس القمع والارهاب ، وتزج في السجن بمن تتهمهم باستغلال طيبة الشعب واثارة الفوضى والقلاقل .(٣)

في هذه المسرحية أيضا نرى " سالم النحاس" لا يكتفي بتقديم الظواهر وكأنها منزلة من السماء ، بل يسلط أضواءه الساطعة على صانعيها . فالمسئول عن جهل الشعب ومرضه وفقره واهدار كرامته هو النظام السياسي المتحالف مع البورجوازية . وهذا يعني أن هناك طرقا واضحة للتغيير .

ويوسف العاني في " المفتاح " يضع يده على سر المأساة حين يحذرنا من الاعتماد

(*) مثل قانون البلديات رقم ٢٩ الذى صدر سنة ١٩٥٥ والذى يحرم المرأة من حقها الانتخابي كما يحرم قطاعا واسعا من المواطنين . ويتمسك رئيس المجلس البلدى وأعوانه بنص هذا القانون بدعوى أنه صدر " ممهورا بالموافقة الجماعية لممثلي الشعب في البرلمان .. وهو الجهة الوحيدة .. مع الدولة .. القادرة على تغييره " (المسرحية . ص ٣٥) .

(١) النحاس ، سالم : الانتخابات . ص ١٩ .
(٢) المصدر نفسه . ص ٢٥ .
(٣) المصدر نفسه . ص ٤٨ وما بعدها .

على الوهم الذى لاطائل من ورائه ، ويعلمنا أن " مفتاح " التغيير يمكن أن نصنعه بأيدينا .

أما فرحان بلبل فانه لايكتفي بتقديم العالم قابلا للتغيير ، بل نراه يقدم طرقا عملية للتغيير في مسرحه . ان المتفرج يشاهد " سامرا " و "غمرة " وزملاءهما وهم يناضلون ضد مدير المعمل وأنصاره الفاسدين ، ويقطفون ثمار نضالهم في نهاية مسرحيته " العشاق لايفشلون " محرضين المشاهدين على النحو التالي :

"غمرة : الشرط الأساسي الذى نشترطه عليكم هو :
سامر : أن تذكروا جيدا ما تسمعون .
غمرة : وأن تساهموا في تغييرما ترون من فساد في مسرحية المجتمع العظيمة الكبيرة " .(١)

وهذا ما يقال أيضا في مسرحية فرحان بلبل "القرى تصعد الى القمر" حيث يفوز الفلاحون بأرض المالك ، وتفوز الخادم بالطفل المتنازع عليه ويتم تحقيق التغيير .

ومما ينبغي أن نشير اليه أن مسرحنا الملحمي لايهتم أحيانا باظهار العالم قابلا للتغيير ، بل على العكس من ذلك يصوره متحجرا يستحيل التأثير فيه على نحو ما نرى في المأساة الاغريقية . ان يوسف ادريس في مسرحيته " الفرافير " يجرب كل الأنظمة السياسية أو الاجتماعية أو الفكرية التي يمكن أن تحل معضلة العلاقة بين الانسان والانسان وتحقق المساواة بينهما ، ولكنه يخفق في ايجاد ما يصبو اليه ويعلن افلاس كل الأنظمة وتصورها ، بل يذهب الى أبعد من ذلك فيحيل المشكلة طبيعية تخضع لسنة الكون التي لامجال لتغييرها . ففي نهاية المسرحية يستسلم " الفرفور " لقدره في الآخرة فلا يجد مناصا من الخضوع لسنة الكون التي رسمها ادريس ، ويأخذ في اللف والدوران بسرعة فائقة حول " السيد " بعد أن يسمي هذا " بروتونا " ويسمي هو " الكترونا " متحركا الى الأبد مستنجدا بالناس الذين لايستطيعون ـ طبعا ـ أن يغيروا قوانين الطبيعة : " الحقوا أخوكم .. أنا صوتي ابتدى يتحاش .. شوفوا لنا حل .. حل ياناس .. حل ياهوه لا فضل كده ..لازم فيه حل .. لابد فيه حل .. النجدة .. أخوكم خلاص فرفر " .

---

(١) بلبل ، فرحان : العشاق لايفشلون . ص١١٢ .
(٢) ادريس ، يوسف : الفرافير . ص٢٠٠ .

وفي مسرحية " لكع بن لكع " يقدم " اميل حبيبي " موقفا من هذا النمط الذى رأيناه عند يوسف ادريس • انه يقدم لنا لوحة في العالم الآخر ، يجسد لنا من خلالها الصراع العربي الصهيوني وكأن معطياته ومستوياته وخلفياته تظل هي هي سرمدية لاسبيل الى تغييرها •

نجد العرب في هذه اللوحة القاتمة ـ التي سماها اميل حبيبي " مأدبة شواء " ـ يتنافرون فيما بينهم ويتناوشون كما كانوا في الأرض ، ويؤرقون أهل الآخرة ويزعجونهم : " مشاغبون ! حتى في الحشر تعكرون صفو الموت ! "(١) ونجد اسرائيل تنبش القبور وتنقب عن آثارها المزعومة وتنسب كل شيء الى أجدادها : من الجماجم والرفات حتى الأهرام ، بل انها تدعي كل الحضارات والأنبياء ، حتى ابراهيم عليه السلام فهو جد لاسرائيل وحدها •

وكما في الأرض نجد اسرائيل تحمل السفود وتشوى لحم العرب في الآخرة ، واذا كانت أمريكا تتبنى اسرائيل في الأرض وتقف الى جانبها دوما ، فان الجارية " أورو " ـ التي تتمتع بنفوذ كبير في الآخرة ـ تسخر من العرب وتناصر " قلب الأسد "(*) ممثل اسرائيل •

ومما يبعث المرارة في النفس أن العرب لايجدون آذانا صاغية تنصفهم في العالم الآخر سوى أذن "أورو" المنحازة التي تجرد العرب من ثيابهم وتوافق على تسليح اسرائيل باسم الدفاع عن النفس :

" الجارية : معارك ؟ في الدار الآخرة ؟ وحوش !
قلب الأسد : أقضي بيننا ، ياحلو !
الجارية : سلموا سلاحكم الأبيض أولا •
ثم أقضي بينكم •
اخلع ! اخلع ! اخلع !
أبو شارب : نخلع ؟
الجارية : سراويلكم !

---

(١) حبيبي ، اميل : لكع بن لكع • ص ١٠٠ •
(*) هذا اللقب يذكرنا طبعا بالحروب الصليبية و " ريتشارد قلب الأسد " • وربما كان المؤلف يرمز بهذا الى استمرار الحقد الصليبي على العرب في صورة اسرائيل •

اخلع ! اخلع ! "(١)

"الجارية : ماهذا ياحلو ؟

قلب الأسد : سفود .

الجارية : سلاح ؟

قلب الأسد : ولكنه يختلف عن السراويل بأنه غير عدواني . أدافع به عن نفسي .

الجارية : دفاعي ، ياحلو ؟

قلب الأسد : أشوى به لحما وأقتات به ،

ولنا فيه ، أنت وأنا ، مآرب أخرى " (٢)

هكذا يقدم لنا اميل حبيبي ظاهرة الصراع العربي الاسرائيلي ، فيوحي للمتفرج باستحالة تغيير المعادلة حتى في الآخرة .

ان هذه واحدة من اللوحات القاتمة التي يقدمها لنا اميل حبيبي في " لكع بن لكع " ، وهي تعبر عن مدى تشاؤمه على اثر نكسة ١٩٦٧ . واذا كانت ظاهرة التشاؤم المرقد لونت اعمال كتابنا وشعرائنا بعد تلك النكسة فان اميل حبيبي يبالغ في تشاؤمه اكثر من غيره ، فيجعلنا مهزومين مهانين مذلين حتى في الآخرة . وهذا النوع من التشاؤم اثبتت حرب اكتوبر ١٩٧٣ ـ وسوف تثبت حروب أخرى ـ أنه ليس في محله أبدا ، واننا نستطيع ـ بشيء من الاتحاد والعزم ـ أن ننتزع حقوقنا في الدنيا قبل الآخرة .

أما السبيل الرابعة التي سلكها كتابنا المسرحيون الملحميون بغية التغيير فهي ابراز العالم المراد تغييره مغربا ، أي غير مألوف ، مما يدعو الى التفكير في اصلاحه وجعله طبيعيا .

وتجنبا للتكرار فاننا نرجيء اقتباس بعض نماذج التغريب الى وقت آخر نكون فيه مضطرين الى ذلك .(٣)

٨ـ التسلية : بما أن بريخت يحاول أن " يعلمن " المسرح ، ان صح التعبير ،

(١) حبيبي ، اميل : لكع بن لكع . ص ٩٦ ـ ٩٧ .
(٢) المصدر نفسه . ص ٩٨ .
(٣) انظر ص ١٥٩ من هذا البحث .

ويسلط ضوء الادراك حتى على العواطف والانفعالات ، فانه يخشى أن يقتل المتعة في عروضه ويحيلها الى شيء من قبيل المحاضرة أو الدرس الجامد ، ولهذا نراه يسعى الى كسر حدة الجفاف الذى يمكن أن يشوب المسرح الملحمي باللجوء الى أنواع من " التوابل " المسلية أهمها الجدل ، وطرافة " الحدوتة " ، والتغريب (*).

وبهذا يستطيع أن يوجد المسرح المفيد المسلي في آن واحد . أما طرق التسلية في المسرح الكلاسي فان بريخت يرفضها ، ويؤكد أن لكل عصر طريقة تسليته في المسرح تختلف عن العصور الأخرى (١).

والحقيقة أن بريخت لم يفشل فيما كان يهدف اليه . ويكفي أن نذكر " دائرة الطباشير القوقازية " و " حياة غاليليه " و " الانسان الطيب في ستشوان " و " السيد بونتيلا وتابعه ماتي " .

ومن الصعب أن نقول ان المسرح العربي الملحمي تأثر ببريخت فقط في هذا المجال ، لأن كل كاتب يمتلك وسائله الخاصة لامتاع المتفرج ، قد تكون أصيلة وقد تكون مقتبسة من التراث المسرحي الانساني .

الا ان هذا لاينفي أثر بريخت في مسرحنا العربي من حيث اصطناع بعض وسائله " الممتعة " التي نحصرها في الثلاث الآنفة الذكر ، أى الجدل ، والحدوته ، والتغريب .

أما بالنسبة للجدل فقد سبق لنا أن رأينا نماذج من العمل بالحجة في المسرح الملحمي العربي ، وهي صالحة لأن تتخذ أمثلة على ما نريد . ولا بأس أن نضيف اليهما مثالا آخر جيدا من مسرحية " القرى تصعد الى القمر " لفرحان بلبل . وهو مثال المحاكمات ، المسلية والهادفة في الوقت ذاته ، التي يجريها " آدم " (٢). أن تسخير الحوار

(*) هذا لايعني أن التغريب يؤدى وظيفة المسلي فحسب ، بل هناك وظائف اخرى رأينا بعضها من قبل ، كما سنرى غيرها في الوقت المناسب .

(١) يرجع الى " نظرية المسرح الملحمي " لبريخت . ص ٢٧٦ وما يتبعها .

(٢) يرجع الى " القرى تصعد الى القمر " لفرحان بلبل . ص ٨٥ وما يتبعها .

للاقناع بتلك الطريقة يحول المعرفة نفسها الى فن كما يؤكد بريخت.(١)

والملاحظ أن ذلك النوع من الجدل المبسط الذى يختلف عما نجده في مسرح " برنارد شو " أو " محاورات " أفلاطون ، يحقق المتعة للجمهور من سواد الناس، ولا يقتصر على اقناع الطبقة المثقفة وحدها .

ولعله من البديه أن يكون الجدل العقلي مصدرا للمتعة والضحك ، مادام القلب عدوا للضحك كما ذهب " هنرى برجسون " .(٢)

وأما بالنسبة للحكاية فان المسرحيين الملحميين العرب لم يهتموا بها تحت تأثير البحث عن الذات ، التي كان الاتجاه الى التراث الشعبي من أبرز وجوهها ، فحسب ، ولكنهم اهتموا بها أيضا بصفتها مصدرا ثرا من مصادر التسلية . واذا كان بريخت قد استقى بعض حكايات مسرحه من الفولكلور الانساني ، كالفولكلور الصيني والفنلندى ، فان المسرحيين العرب كانوا في غنى عن استقاء حكاياتهم من مصادر أجنبية — ما عدا قلة من الكتاب من أمثال فرحان بلبل في " القرى تصعد الى القمر " — ووجدوا بغيتهم في التراث العربي ، وخاصة كتاب " ألف ليلة وليلة " الذى أحبه المسرحيون العرب بعد الاهتمام الواسع الذى لاقاه لدى المستشرقين . لقد سئل سعد الله ونوس — على سبيل المثال — عن أحسن كتاب يريد أن يقرأه في عزلة تستغرق ستة أشهر ، فاختار " ألف ليلة وليلة ".(٣) وممن حلا لهم أن ينهلوا ويعبوا من هذا الكتاب سعد الله ونوس في " مغامرة رأس المملوك جابر "(*) و " الملك هو الملك " ، وألفريد فرج في " علي جناح التبريزى وتابعه قفة " و " حلاق بغداد " .

واتجه كتاب آخرون الى التراث الشفوى أو المسجل على نحو ما فعل يوسف العاني في " المفتاح " وصلاح عبد الصبور في " ليلى والمجنون " ووليد اخلاصي في " مقام ابراهيم وصفية " .

(١) يرجع الى " نظرية المسرح الملحمي " لبريخت . ص ١١٤ .

(٢) يرجع الى كتابه " الضحك " (بحث في دلالة المضحك) . ترجمة د . سامي الدروبي ود . عبد الله عبد الدايم . دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر . دمشق ١٩٦٤ . ص ٨ .

(٣) عن " المعرفة " السورية . استفتاء أدبي بعشرة اسئلة . العدد ٤٢ . آب ١٩٦٥ . ص ٨٧ .

(*) ان سعد الله ونوس كان يهدف ، فيما كان يهدف اليه في " مغامرة رأس المملوك جابر " ، الى تحقيق التسلية أو " الفرجة " كما يعترف هو نفسه . (انظر ص ٤٥ من مسرحيته هذه) .

أما بالنسبة للتغريب فان المسرح البريختي ، كما هو معلوم ، اتخذه من الوسائل المسلية ـ اضافة الى وظائفه الاخرى ، وقد اعرب بريخت عن امله في أن يحقق "التمتع بالفن على اساس التغريب" .[(١)]

وهذا ما نجده في اعمال كثير من كتابنا المسرحيين الملحميين ، ويتجلى في جميع العناصر المسرحية تقريبا . ففي عنصر الشخصية نجد "آدم" في "القرى تصعد الى القمر" ، و"هبلة" في "مقام ابراهيم وصفية" ، و "التبريزي" وصاحبه في "علي جناح التبريزي وتابعه قفة" و "أبا الفضول" في "حلاق بغداد" و "الشيخ" في "لكع بن لكع" و"الفرفور" في "الفرافير" ، و "عبيد" في "الصراط" ... الخ .

وفي عنصر الحدث نجد أغلب التصرفات والافعال التي تصدر عن مثل هذه الشخصيات ، ويمكن ايضا أن تصدر عن شخصيات من نوع آخر على نحو ما نجد في الاحداث الغريبة المنافية للمنطق الوضعي في مسرحية "المفتاح" ليوسف العاني . وفي التمثيل نجد الميل الى التشخيص بدلا من التقمص . ولعل أفضل نموذج يتخذ هنا هو محمود دياب في "باب الفتوح" و "ليالي الحصاد" خاصة . هذا اضافة الى اصطناع الاقنعة كما فعل صلاح عبد الصبور في "الاميرة تنتظر" ،[(٢)] والى عنصر الحوار المغرب كما نجد في "الفرافير" و "حلاق بغداد" خاصة .

ومهما يكن من أمر ، فان طبيعة المضحك عند بريخت تقوم على نقد القيم البورجوازية والرأسمالية والسخرية منها بغية تغييرها بقيم اخرى معينة ، وهي القيم الماركسية[(*)] . ولهذا تختلف طبيعة المضحك لديه عن طبيعة المضحك لدى المسرحيين العبثيين الذين يسخرون من العالم ونظمه ولا يقترحون عالما بديلا او قيما أخرى ، ومن هنا فان التغريب عندهم يكون من اجل العدم ليس الا .

---

(١) بريخت ، برتولد : نظرية المسرح الملحمي . ص ١٥٦ .
(٢) انظر ديوان صلاح عبد الصبور . الجزء الأول . ص ٤٠٥ .
(*) تحضرنا الآن سخرية بريخت من "بونتيلا" الاقطاعي ، وسخرية "أزدك" من مبدأ احترام الملكية ، وسخريته من "الآلهة" الذين لا يؤمنون بالحقيقة الواقعية التي تفرض نفسها في "الانسان الطيب في ستشوان" ، وسخريته من الفلاسفة المثاليين البورجوازيين في "توراندوت" .

وطبيعة الضحك في المسرح الملحمي العربي غالبا ما تكون بـ ريختية • "فـــآدم" فرحان بلبل يضحك من القيم المألوفة الآلية في المجتمعات التي تقوم على الملكية الفردية ويضحكنا معه ، وهو في ضحكه واضحاكه يعمل على تغيير المفاهيم السائدة • و "أبو الفضول" ألفريد فرج يتصادم مع المجتمع وقيمه الجامدة فيحاول ـ هو الرجل الفقير الضعيف ـ أن يغير تلك القيم الجائرة ويحقق العدالة • وان كانت تلك العدالة هلامية وغير محددة فانها تتخذ ملامحها الواقعية مع "التبريزى" وتابعه "قفة" • فالتبريزى يسخر من القيم البورجوازية والارستوقراطية الظالمة المتحجرة ويسعى الى تحقيق عدالة واضحة المعالم بتصرفاته ومواقفه من الفقراء والمحرومين ، أى أنه يعرف جيدا حدود العالم الذى يريد أن يقيمه على أنقاض العالم الذى يضحك منه ويهدمه •

وهذا مالا يتحقق لدى بعض الكتاب الآخرين من أمثال يوسف ادريس الذى يكتفي بمجرد الضحك ولا يقترح نظاما بديلا للانظمة التي اتخذها مادة للسخرية في مسرحيته "الفرافير" •

٩ـ ان هذا يقودنا الى طرح سؤال يتعلق بالتغريب ومؤثراته في المسرح الملحمي العربي : اذا كان التغريب موظفا في مسرح بريخت بحيث يشكل اساسا عضويا من الرؤية الجدلية وموقفا من الحياة الرأسمالية أو البورجوازية التي يطمح الى تغييرها بالسخرية منها ـ كما رأينا منذ قليل ـ او باظهارها غير طبيعية ، فهل راعى كتابنا المسرحيون ذلك التوظيف أم أن التغريب عندهم كان منفصلا عن المتطور الجدلي والموقف من العالم ؟

في تقديرى هناك نوعان رئيسيان من التغريب في المسرح الملحمي العربي : نوع مبرر وموظف ، وهو هنا يعد معيارا من المعايير التي نقيم بها مدى استيعاب مسرحيينا لنظرية بريخت ومؤشرا لسبر مدى عمق التأثر به ، ونوع آخر يمكن أن نلتمس له تبريرات واهية لاتكاد تتجاوز التخفيف من حدة الجدية في الجو الدرامي ، كما يمكن الا نجد له أى تبرير سوى اتخاذه غرضا في حد ذاته • وهو في هذه الحال دليل على رغبة الكاتب المسرحي في التقليد الفج ومجاراة الملحميين الحقيقيين على سبيل التظاهر بمواكبة تطور المسرح العالمي •

ونستطيع أن نجد أمثلة عديدة من النوع الأول ٠ ان سعد الله ونوس في " سهرة مع أبي خليل القباني " حين يغرب الشخصيات أو الأحداث انما يهدف دوما الى اشعار المتفرج بتشوه عالم منغلق تصنعه الظروف السياسية المضطربة ، ويصنعه الماضي المتحكم في الحاضر ، ونعني عالم " سعيد الغبرا " الذى يوازيه ويتصل به عالم " هرون الرشيد " ٠ ولهذا فان سعد الله ونوس لايني عن تغريب مناظر توالي الولاة على الشام في سرعة فائقة والمبالغة في اظهار مناهضة الشيخ " الغبرا " لفن المسرح الذى حسبه بدعة لا يحسن السكوت عليها ، بل تقتضي منه أن يسافر من أجلها الى " الآستانة " ساعيا للقضاء عليها واجتثاث مرضها قبل أن يستفحل ، وفي اظهار " هرون الرشيد " في ثوب كاريكاتيرى ، كما رأينا من قبل ٠ وفي الوقت نفسه نجده يبدى تعاطفه مع العالم الذى يريد أن يقيمه على أنقاض عالم " الغبرا " و " هرون الرشيد " ، وهو عالم " القباني " وما يرمز اليه من تطور وتقدم وتحرر اجتماعي وفكرى ٠ وهذا العالم الأخير هو الذى يجعله ونوس ينتصر في الأخير على الرغم مما واجهه من عنت ، وذلك بانتقال " القباني " الى مصر ومواصلة نشاطه هنالك حيث نمت تجربته و " استمرت ما ينوف عن الثلاثة عشر عاما " ٠ (١)

وفي " ثورة الزنج " نجد معين بسيسو يوظف مؤثرات التغريب لادانة أعداء الثورات منذ تاريخ انتفاضة الزنج عهد المعتمد بأمر الله في القرن الثالث للهجرة حتى العصر الحديث الذى تنتقل اليه " وطفاء " حاملة بذرة الثورة على الظلم والاستعباد والاستغلال ٠ وتغريبه لأولئك الأوغاد لايشمل تصرفاتهم وصورهم وملابسهم فحسب ، بل يشمل حتى أسماءهم : " الرجل التيكرز " و " الرجل الغسالة " ، و " الرجل صندوق الدنيا " ٠

وفي " لكع بن لكع " أيضا يسخر اميل حبيبي من بعض القادة العرب المستسلمين فيظهرهم في صورة حمار مغربا اياهم ، (٢) أو يظهرهم في صورة شيخ يصادر آراء الشعب باسم الدستور ، يضع " طرطورا " على رأسه ويركب عربة صغيرة يجرها المتملقون الأغبياء والمذعنون المهرجون :

---

(١) ونوس ، سعد الله : سهرة مع أبي خليل القباني ٠ ص ١٣٤ ٠
(٢) انظر " لكع بن لكع " لاميل حبيبي ٠ ص ٦١ ٠

"أصوات : أنت عيوننا ..
ياعيوننا ..
ياعين .. ياعين .
لا طرطور غير هذا الطرطور
طراطيرنا نواطيرنا ..
أحدهم : يحيى الطرطور ..
الجميع : يحيى الطرطور !
الشيخ : الناطور. قولوا الناطور
اذا أردتم تكريمي فنادوني
بالناطور
نحن عيلة واحدة ، يا أولادى .
وأنا ناطورها .
أما الطرطور فوظيفة .
بحسب الدستور . كله بحسب الدستور"(١)

وفي مشهد "السندباد والدغفل" نرى شيخا قميئا غريب السحنة له أطراف أشبه ماتكون " بأرجل العنكبوت الدغفل "، ونرى " السندباد "منهكا تحت شجرة مثمرة يعاني من الجوع ولا يقوى على نيل الثمار . وحين يلمحه " الدغفل " يتظاهر بمساعدته على بلوغ الثمار ، ويعرض عليه أن يحني ظهره كي يركبه ويقطفها . الا أن " الدغفل " يشد على عنقه بساقيه ويرغمه على الانتصاب دون أن يطعمه ، لأن الثمار أضحت جواهر وأمجادا ينتفع بها القزم وحده ، وعندما يئن "السندباد " ويطلب كسرة خبز يسد بها رمقه يجيبه " الدغفل" متباهيا :

" يكسر رقبته !
أنار بكم كسرى .
ألم يكفك أنني أقمت ظهرك
وأعدت أمجادك

---

(١) حبيبي ، اميل : لكع بن لكع . ص١١٨ .

وأنشأت لك الجامعة العربية ؟ "[1]

وهكذا نرى " اميل حبيبي " يتخذ التغريب وسيلة لادانة البورجوازية العربية الانانية والسخرية من ادعاءاتها ، وفضح استغلالها للشعوب العربية الكادحة التي جعلت من بؤسها سلما الى الثراء والمجد المزعوم .

وفي " الخرابة " يقدم لنا يوسف العاني شخصية " المحامية " مغربة ، فهي تدخل المسرح تحمل مسدسين ، وكأن طائرة حربية قد لفظتها على المسرح بواسطة مظلة ، وهي ترتدي ملابس رعاة البقر في أمريكا وتضع على صدرها رسم تمثال الحرية ، وعلى ظهرها رسوم جماجم وعظام بشرية ، وتمسك بأطراف خيوط تشد ثلاثة أشخاص مختلفي الالّوان ، يتحركون كالدمى حسب رغبتها .[2]

ان التغريب هنا مسخر للتعبير عن سخط يوسف العاني على امريكا التي تمارس العنف وترتكب أبشع الجرائم متظاهرة بمناصرة الحرية والديموقراطية وما الى ذلك من الالفاظ التي تفرغها من معانيها الجميلة ، وتعامل الانسان معاملة الدمية التي تلعب بها كما تهوى .

وأحيانا نجد المؤلف المسرحي الملحمي لايكتفي بتغريب الأحداث أو الشخصيات ، بل يتخذ من الشخصيات نفسها وسيلة تغريب للعالم ، أى أن التغريب هنا يكون مزدوجا . ولعل أحسن مثال نسوقه في هذا المجال هو وصف " الفرفور " للعالم في مسرحية " الفرافير" ليوسف ادريس : " من أيام حواء وآدم واحنا مزمزقين ، اللي متشال عايز يخنق اللي شايله ، واللي شايل عايز يقرتش المتشال .. انه منظر يضحك ، لو فيه مراية نبص فيها كنا سخسخنا على روحنا من الضحك انما فين المراية التي تورى الناس روحهم ، فين المراية اللي تورينا احنا الاربعة يدويك وضعنا الحقيقي ، عارفين احنا في الحقيقة ازاى احنا عامود ، حضرتك ياست راكبة فوق السيد والسيد راكب فوقي ، واحنا كلنا راكبين فوق الكركوبة دى ، ولا هي شايفة ولا احنا شايفين انما مضايقين ، كفرانين ، وأهه نفسها تخلي ضهرى بطن وبطني

---

(١) حبيبي ، اميل : لكع بن لكع . ص ١٤٣ .
(٢) العاني ، يوسف : الخرابة . ص ٤٦٠ .

ضهر ، حتى حبنا مش طبيعي ، حب ما بنتلاقاش فيه .. برضه بنركب على بعض فيه " (١)

ان " الفرفور " هنا ـ وهو المغرِّب في المسرحية ـ يلفت نظر المتفرج الى غرابة العالم وتناقضه مع المنطق . فالعالم فظيع لم نألفه الا بحكم العادة التي شكلت قشرة سميكة حولـــه وجعلته مقبولا لدينا وطبيعيا جدا . و " الفرفور " يريد هنا أن يكسر " مألوفية " العالـــم ويشد اليه " قشرة " العادة حتى تنحسر عن غرابة الوضع الذى نعيشه دون أن ندرى .

والذى يجب أن نشير اليه هو أن يوسف ادريس في هذا الموضع وفي غيره يوظـــــف التغريب توظيفا جزئيا ومحدودا . ذلك أن التغريب ـ في عرف بريخت ـ يفترض فيه أن يكـون موظفا توظيفا كليا وعاما ، أى أن يكون دعوة مشروعة الى التغيير ومساعدا عليه لا معيقا لـــــه . وهذا مالا نجده عند ادريس في مسرحيته " الفرافير " ، مادام يسد الأبواب ، ويضع الحواجـز في سبيل التغيير ، على نحو ما رأينا من قبل . وهذا مما يجعل مؤثرات التغريب عنـــده شبيهة بنظيرها في مسرح " اللامعقول " . ويكفي الآن ان نذكر " الكراسي " (٢) ليونسكو ، أو " في انتظار غودو " لبيكيت (٣) . ان التغريب في هاتين المسرحيتين يبني جدرانا عبثيـــة لامجال للخروج منها ، وهي تكاد تكون هي نفسها جدران ادريس الأزلية التي تمتد مـــن " أيام آدم وحواء " حتى نهاية العالم ، كما تؤكد خاتمة " الفرافير " .

وهذا خلافا لما نجده عند يوسف العاني الذى يوظف التغريب توظيفا كليا ، ويجعلـه غير منفصل عن رؤيته الجدلية للعالم . ان النموذج المغرب الذى اقتبسناه منذ قليل يبرره منظور يوسف العاني المؤمن بالتغيير وبامكانيته ، كما تؤكد لنا خاتمة مسرحيته " الخرابـة " حيث ينتشي المتفرج بقدرته على التأثير في العالم وادراك الفجر حين يستمع الى أنشـودة الختام :

" سننصب من محاجرنا
مراصد تكشف الأبعد والأعمق والأروع

(١) ادريس ، يوسف : الفرافير . ص ١٨٦ .
(٢) يونيسكو ، يوجين : الكراسي ، ترجمة الدكتور نعيم عطية . انظر كتاب " مسرح العبث " الذى يضم بين دفتيه عدة مسرحيات عبثية . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشـر . القاهرة ١٩٧٠ . ص ٢٦٣ وما بعدها .
(٣) بيكيت ، صمويل : في انتظار غودو . ترجمة د . فايز اسكندر . انظر المرجع نفسه . ص ٦ وما بعدها .

فلا نقشع سوى الفجر
ولا نسمع سوى النصر " (١)

وكذلك الأمر بالنسبة لاميل حبيبي ،على الرغم من تناقضه حين يقدم مشاهد من عالم متحجر غير قابل للتغيير خلال مسرحيته " لكع بن لكع " ــ كمشهد " مأدبة شواء " ـ (٢) ثم يجعل " بدرا " الشاب الفارع الذى يرمز الى الأمل والتصميم على انتزاع أرضنا وكرامتنا من مخالب الصهاينة ، يظهر على خشبة المسرح وكأنه قبس من نور وسط تهليل الأم " بدور " التي ظلت تنتظر بعثه بفارغ صبر :

" بدور : قام بدر ! ابني بدر !
طلع بدر !
أورق بدر !
اكتمل بدر !
ابتسم بدر ! " (٣)

وما يقال في يوسف العاني واميل حبيبي يقال أيضا في معين بسيسو . واذا كنا نجد مبررا لمؤثرات التغريب في أعمال هؤلاء ، فاننا نكاد نجهد أنفسنا دون طائل حين نبحث عن تبرير بريختي لتلك المؤثرات في أعمال كاتب مسرحي كوليد اخلاصي أو صلاح عبد الصبور الذى يمكن اتخاذه مثالا جيدا لهذا النوع الآخر من التغريب .

في " الأميرة تنتظر " لصلاح عبد الصبور ترتدى " الأميرة " قناعا خاصا كي تمثل دور " الملك الشيخ " ،(٤) أو ترتدى وصيفتها الأولى قناع " كبير الحراس " ،(٥) أو ترتدى وصيفتها الثانية " قناع رجل في كمال العمر " ،(٦) وتؤدى النساء الثلاث أدوارهن في " اللعبة " المسرحية التي اخترعنها .

---

(١) العاني ، يوسف : عشر مسرحيات من يوسف العاني . ص٤٧٦ .
(٢) حبيبي ، اميل : لكع بن لكع . ص٩١ وما يتبعها .
(٣) المصدر نفسه . ص١٥٧ .
(٤) انظر ديوان صلاح عبد الصبور . المجلد الأول . ص٤٠٥ .
(٥) المصدر نفسه . ص٤٠٨ .
(٦) المصدر نفسه . ص٣٩٦ .

ان القناع هنا غير موظف بريختيا أبدا ، وليس له من تبرير كما يبدو سوى التنكر وانتحال شخصيات معينة .

أما كاتب مسرحي كيوسف العاني ، فانه يعطي القناع ـ وهو من وسائل التغريب المهمة ـ وظيفة أهم . ان " الاول " و " الثاني " و " الثالث " في مسرحية " الخرابة "،[١] لا يخفون وجوههم خلف الاقنعة المتشابهة لمجرد التنكر ، وانما يفعلون ذلك للدلالة على أنهم من طينة انسانية واحدة وأنهم يتبنون موقفا معينا من العالم .

١٠ ـ الشخصية : اذا كان بريخت يؤمن بتغير الانسان حسب تغير العصور والظروف المادية والاجتماعية،[٢] فان ذلك ادى به الى رفض اى قيمة خالدة في طبيعة الانسان ، وحتى العلاقة بين الرجل والمرأة التي تبدو لأول وهلة ثابتة عبر العصور تعد قيمة متغيرة في الحقيقة ، " نظرا لأن لدى كل عصر ثقافي علاقات يرتبط فيها الرجل بالمرأة تختلف اختلافا جذريا عن غيرها "،[٣] كما يقول " شتيرنبرغ " الذى يؤيده بريخت تماما .

وهذا الموقف من الانسان جعل بريخت يشك في وجود أى قيمة خالدة في المسرح ، بل جعله يريد أن يستعين بالعلم من أجل دفن تلك القيمة عميقا ان وجدت.[٤]

ولئن كانت الشخصية من بين عناصر المسرح المهمة فان حكم بريخت ينطبق عليها طبعا . ولهذا فاننا لا ننتظر من بريخت أن يقدم لنا شخصيات " انسانية " او " شمولية " على نحو ما نجد في المسرح الدرامي ، مادام حرصه يقتصر على عرض " ماله أهمية تاريخية "،[٥] على حد تعبيره .

وقد انعكست هذه الافكار البريختية على المسرح العربي الملحمي الذى قدم لنا شخصيات ذات صفات خصوصية محلية ، أو ذات رموز اجتماعية معينة تختلف تماما عن الشخصيات السيكولوجية العميقة الاغوار التي تركها لنا " شكسبير " أو " ابسن " او " بيراند يللو " .

---

(١) انظر " عشر مسرحيات من يوسف العاني " . ص ٣٩٤ .
(٢) يرجع الى " نظرية المسرح الملحمي " لبريخت . ص ١٩١ .
(٣) المصدر نفسه . ص ٣٧ .
(٤) انظر الصفحة نفسها .
(٥) المصدر نفسه . ص ٢٠٣ .

وهذا مايؤكده بعض كتابنا المسرحيين الملحميين كما فعل الأستاذ سعد الله ونوس في تعليقه على شخصيات مسرحيته " سهرة مع أبي خليل القباني " حيث يقول : " في هذه المسرحية طبعا أشخاص حقيقيون مثل القباني ، وسعيد الغبرا ، ومحمود العمري ، واسكندر فرح ، والولاة ، وسواهم ، لكني أريد التنبيه الى أن هؤلاء الاشخاص لايعنيني فيهم تكوينهم النفسي ، ولا خصائصهم الانسانية من الناحية الوثائقية البحتة ، وانما أقدمهم هنا كممثلين لتيارات فكرية معينة " (١) وهكذا فان الشيخ " سعيد الغبرا " ـ على سبيل المثال ـ يجرد من أبعاده السيكولوجية والانسانية العامة ، ويقتصر على اتخاذه " صورة لاتجاه فكري معين " ، (٢) أى أنه يصبح مجرد أداة وليس غاية •

وبالفعل فان سعد الله ونوس لايخرج بشخصيات مسرحيته عن الحد الذى رسمه لها • فالقباني يعرض علينا بصفته مولعا بفن " الكوميضة " ـ كما يسميه ـ لايبخل في سبيل الترويج له واقناع الناس بفائدته الثقافية أو " الحضارية " بجهده وماله • ان القباني في نضاله مجرد " صورة " للاتجاه الذى يؤمن بالتقدم ، كما كان " الغبرا " " صورة " أو عنوانا للرجعية المتزمتة ، وشخصيات الولاة الذين كان الواحد منهم ما يكاد يستقر على كرسي الحكم حتى يعزل ويعين غيره ، كانوا مجرد صور لاهمال الشعب ، لايهمهم شىء كما يهمهم ارهاق المواطنين بالضرائب • ونادرا ما نرى واليا ، كصبحي باشا ، يلتفت الى رعيته ويحاول أن يشجع على دفع عجلة التطور والسير " مع ركب التمدن " (٣) أما سائر الشخصيات الأخرى فهي مجرد عساكر ليس الا ، تؤيد هذا الموقف أو ذاك ، وليس لها وجود مستقل • وكل الشخصيات في هذه المسرحية تمخضت عن فترة تاريخية معينة وظروف موضوعية ، ولذا فان ظلالها ليس لها امتدادات خارج حدود تلك الفترة وهذه الظروف •

وفي " حفلة سمر من أجل ٥ حزيران " يتبع سعد الله ونوس المنهج ذاته في رسم الشخصيات • ويعترف مرة أخرى في مقدمة مسرحيته أن ملامح الأفراد " ترتسم فقط بما

---

(١) ونوس ، سعد الله : مقدمة " سهرة من ابي خليل القباني " • ص ٨ •
(٢) المصدر نفسه • ص ٩ •
(٣) ونوس ، سعد الله : سهرة مع أبي خليل القباني • ص ٤٤ •

يضيفونه من خطوط أو تفاصيل على صورة الوضع التاريخي العام الذى هو شكل المسرحية ومضمونها في آن واحد ".(١)

وما يدلي به ونوس نجد مصداقه حين نستعرض شخصيات مسرحيته . ان شخصية " المخرج " ليس لها أبعاد خاصة بها تقريبا ، لأنها تمثل لونا معينا في لوحة " الهزيمة " التي رسمها ونوس ، وهو لون القمع ومصادرة حرية الرأى وتزييف الحقيقة كما يبدو من خلال موقفه من مشاركة الجمهور في المناقشة ، ومن خلال المسرحية الدعائية " صقير الأرواح " التي تناقض الواقع . وشخصية المؤلف المسرحي " عبد الغني الشاعر " يمثل لونا آخر في تلك اللوحة ، وهو لون الصدق وتعرية الواقع . وشخصية " عبد الرحمن " تمثل لونا من ألوان عديدة ، وهي ألوان صارخة ناقمة على الوضع ورافضة للهزيمة .

وهكذا فان كل شخصيات هذه المسرحية اتخذت وسائل لمعالجة قضية هزيمتنا في حربنا مع الصهاينة عام ١٩٦٧ ، أو مصابيح تلقي الضوء على خلفيات تلك الهزيمة التي كانت نتيجة لظروف محددة في المسرحية ، وكل هذا يتأكد لنا تماما حين نرى جل شخصيات " حفلة سمر " من المتفرجين أصلا - كما يوهمنا ونوس على الأقل .

وما يقال في شخصيات " حفلة سمر " يقال أيضا في شخصيات " الانتخابات " التي نكاد نجزم أن كاتبها " سالم النحاس " شاهد أو قرأ " حفلة سمر " ونوس . فالمخرج " محمود عيسى " والمدرس " عباد " ، وأمين البلدية " أبو حازم " والمختار " أبو أبراهيم " والمحامي " أحمد راضي " كلهم يمثلون أوجه القضية التي تطرحها المسرحية وليس لهم كيان مستقل أو أبعاد نفسية مستقلة عن تلك القضية .

وفي " الخرابة " يرسم لنا يوسف العاني شخصيات لا تتعدى كونها رموزا مجردة للعلاقة بين الشعوب الفقيرة المضطهدة المستعمرة وبين الامبريالية المستبدة المستغلة .

ان يوسف العاني لا يعنى بالشخصيات في هذه المسرحية الا من حيث علاقتها

(١) ونوس ، سعد الله : مقدمة " حفلة سمر من أجل ٥ حزيران " . ص ٤ .

بالقضايا التي يطرحها ، ويبالغ في ذلك الى درجة انه يبخل على جل تلك الشخصيات حتى بالأسماء التي قد تضيف شيئا الى ملامحها ، فيكتفي باطلاق أرقام عليها بدلا من الأسماء، " كالواحد " و "الواحدة " و " الأول " و " الثاني " و " الثالث " ، وأحيانا يطلق عليها نعوتا مجردة " كالأم " و " الفلاح " و " الشاب " . وقد ينعت تلك " الأم "بالفلسطينية" أو " الفيتنامية " ، ولكنه لايمنحها الألوان الضرورية التي تميز " الأم " الفلسطينية أو الفيتنامية ، أى أنها تظل رمزا لجميع الأمهات اللواتي تلف أصابعهن على الجمر في الشعوب المكافحة التي تسعى الى نور الحرية .

وطبيعة شخصيات " سعد الله ونوس " أو " سالم النحاس " أو " يوسف العاني " تكاد تكون هي طبيعة شخصيات كل من " معين بسيسو " و " اميل حبيبي " و " محمود دياب " .

ومن الجدير بالاشارة أن التغريب يساعد على تجريد الشخصية من أبعادها ويدفع بها الى الرمزية . ان " عبيدو " و " آدم " و "الواحدة " و "الدغفل " و " الرجل التيكرز" و " التبريزى " شخصيات ساعد تغريبها على احالتها الى قطع شطرنج تخدم افكارا متباينة .

هذا ، وليس في امكاننا أن نزعم أن جميع شخصيات كتابنا المسرحيين الملحميين هي شخصيات مرسومة على الطريقة الملحمية أو أنها مستوحاة من تصور بريختي . فهذا الزعم بعيد عن جادة الحقيقة ، لأننا نجد شخصيات مسرحيين درجنا على الاعتراف بتأثرهم بالنظرية الملحمية ، تكاد لاتختلف عن الشخصيات الدرامية في شيء . ويكفي أن نستعرض شخصيات " العشاق لايفشلون " و " العيون ذات الاتساع الضيق " و " لاتنظر من ثقب الباب " لفرحان بلبل الذى تأثر في رسمها — على الأرجح — " بتشيكوف " أكثر مما تأثر ببريخت .

وفي مجال الحديث عن الشخصية في المسرح الملحمي العربي لابد أن نلفت النظر الى نقطة التقاء بين كتابه وبريخت ، وهي طغيان اللونين الأبيض والأسود .

ان بريخت يقدم لنا شخصيات شريرة أو خيرة في المرحلة التعليمية المباشرة من تطوره

المسرحي ، بغض النظر عن مفهومي الخيّر والشرير لديه طبعا . وهذا الحكم لن يرضي بريخت في أعماله النظرية التي ما فتئ يندد فيها بالاتجاهات الاخلاقية[١] ، ولكننا ننطلق في حكمنا هذا من أعمال بريخت التطبيقية معتمدين على مسرحياته التعليمية على وجه الخصوص . ولذلك فاننا لن نعير اهتمامنا لامتداح بريخت لستانسلافسكي على انعدام المعايير الاخلاقية في عروضه ، وهي الميزة التي يعدها بريخت من عناوين تقدميته[٢] .

ومهما يكن من أمر ، فاننا نجد كثيرا من شخصيات كاتبنا المسرحيين الملحميين تصنف حسب معايير " الابيض " و " الاسود " . ففي " الانتخابات " لسالم النحاس يمثل " محمود عيسى " و " أبو ابراهيم " و " أبو حازم " اللون الاسود ، بينما يمثل كل من " عباد " و " سلمى " و " عبد الرحمن " اللون الابيض . وفي " العشاق لايفشلون " لفرحان بلبل يمثل " سامر " ورفيقته " غمرة " وشقيقته " سلمى " اللون الابيض المشرق ، ويناضلون باستماتة ضد اللون الاسود الذى يمثله كل من " أبي محمود " و " تحسين " و " الأب " .

وفي " العيون ذات الاتساع الضيق " أو " لاتنظر من ثقب الباب " للمؤلف نفسه نجد شخصيات تخضع للتصنيف ذاته . وحتى يوسف العاني وسعد الله ونوس لاتخلو أعمالهما من شخصيات يغلب عليها هذا الطابع المعيارى . ويكفي أن نذكر " الواحد " و " الواحدة " اللذين رسما بلون قاتم في " الخرابة " مقابل " غنية " و " الأول " و " الثاني " و " الثالث " الذين جللوا بالبياض الناصع ، أو نذكر شخصية " الوزير " الذى لم يتردد في مكافأة المملوك " جابر " مكافأة " سنمار " في " مغامرة رأس المملوك جابر " .

واذا كان علم النفس الحديث يرفض مثل هذا التصنيف ، فان الجدلية التي يؤمن بها بريخت ترفضه هي الاخرى .

والحقيقة أن بريخت في المرحلة الملحمية من تطوره المسرحي يقدم لنا شخصيات مبنية على أساس جدلي يلعب التناقض في رسم ملامحها دورا لايستهان به ، وربما كان هذا يشكل نوعا من المفارقة في مسرح بريخت الذى رأيناه منذ قليل يجرد الشخصيات من ملامحها .

(١) يرجع الى مقالة بريخت " المسرح للمتعة أم للدراسة " . انظر كتاب " الرؤيا الابداعية " . ص ٢٠٤ وما بعدها .
(٢) يرجع الى " نظرية المسرح الملحمي " لبريخت . ص ٢١١ .

فقد انتقد بريخت حين جعل "جروشا" تريد أن تتخلص من الطفل بعد نجاحها في تضليل طالبي رأسه ، غير أنها احتفظت به بعد ذلك ، وكأن ارادتها في التخلص منه كانت نزوة عابرة .(١) وكان رد بريخت على هذا الانتقاد كالتالي : ان التردد العقلي الذى تبديه " جروشا " وهي تتحمل مسؤولية الطفل على كاهلها انما يؤكد جدارتها بأن تكون أما له . ثم "ان المصالح الخاصة للخادمة "جروشا" تتعارض مع مصالح الطفل ، (و) يتحتم عليها أن تعي هذه وتلك وأن تحاول تلبيتها جميعا في آن واحد ".(٢)

و " بونتيلا" مثال آخر على التناقض الذى نجده في بناء شخصيات بريخت في المرحلة الملحمية . ان " بونتيلا " يطفح انسانية حين يكون ثملا ، ويمتلىء حقدا وكراهية فيقسو على تابعه " ماتي " والفلاحات حين يصحو .

و " الأم شجاعة " تقبل الحرب لانها ترتزق منها فتتاجر أيامها ، ولكنها ترفضها في الوقت نفسه ، لانها تحصد أبناءها الواحد تلو الآخر . وسيدة ستشوان " شن تي " تبدو في صورة المحسنة التي لاتبخل بشيء على الفقراء آنا ، وآنا آخر تبدو في صورة الحريصة على أموالها أشد الحرص .

ولئن كان كتابنا المسرحيون الملحميون قد رسموا شخصيات مصنفة ، فانهم رسموا كذلك شخصيات جدلية كثيرة . من هذه الشخصيات نقابل " الفتى مهران " بطل عبد الرحمن الشرقاوى الذى يمتاز بالنبل والشهامة والتضحية وكل الصفات المفترضة في قائد ناجح ، ولكنه لايتورع عن مغازلة " سلمى " زوجة رفيقه حين يسافر هذا في مهمة نضالية مخاطرا بحياته ، وهي المهمة التي لاقى حتفه في سبيلها . ونقابل " أبا الفضول " ألفريد فرج الذى يندفع اندفاع " دون كيخوتة " من أجل اصلاح العالم واغاثة الملهوف ورفع الضيم عن المظلومين ، ولكن عزيمته تفتر حين تصادفه بعض الشدائد ، و " يتوب " عن التدخل في شؤون الآخرين : " ها آنذا أشهد الله ، أني أنا أبو الفضول الحلاق الجمال الشحاذ ساكن الحارة الجوفانية .. عاهدتك يارب : اذا رأيت رجلا في ورطة ،

(١) يرجع الى "نظرية المسرح الملحمي" لبريخت . ص ٢٧٠ .
(٢) المصدر نفسه . ص ٢٧٠–٢٧١ .

او سيدة تسح دموعها ، لا أسألها ما لك ، ولا أسأل نفسي مالها . اذا استغاث بي صبي يغرق في دجلة او استغاثت صبية ــ مهما كان جمالها ــ وصاحت علي ": الحقوني "! .. لا أمد لها يدي "،[١] ولكنه يتراجع عن توبته فيما بعد ليندم من جديد . ونقابل " آدم " فرحان بلبل " الذي ينصف الفلاحين ويقسو أحيانا على تابعه " بالوظ " . ونقابل " جابر " مملوك سعد الله ونوس الذي يمتلك ذكاء وقادا يؤدي به نقيضه الى التهلكة حين يحمل رسالة من الوزير " محمد العلقمي " ــ الطماع الذي لا يتورع عن التواطؤ مع الاعاجم من أجل اعتلاء العرش ــ الى ملك العجم " منكتم بن داود " ، وهو لا يدري أنه يحمل أمرا بقطع رأسه فور استلام الرسالة .

الا أن كتابنا لم يقدموا كثيرا من الشخصيات المسرحية المتطورة . منها شخصية " عباد " في ــ " الانتخابات " ــ الذي نراه يبدي شيئا من التردد بادئ ذي بدء في مواجهة أعداء التقدم ، لأنه تعود أيام الدراسة في الجامعة أن يتخذ موقف السلبي الذي لا يهتم بشيء . وهذا باعترافه هو : " الواقع أني أكاد لا أعرف السبب الرئيسي .. لعل طلبة الاتحاد هناك كانوا يتدخلون في الشؤون السياسية ولم أكن أريد التورط في مثل ذلك قبل أن أنهي تحصيلي ".[٢] ومع ذلك فان " عبادا " يجد نفسه في معمعة الصراع ضد " أبي ابراهيم " وأمثاله محرضا الشعب على الثورة في آخر المسرحية : " لا وقت للخوف لأنه يورث الخسارة .. لا وقت للتجاهل لأنه يورث العار ".[٣]

ومن الشخصيات المتطورة أو المتفاعلة مع الأحداث ــ اذا استعرنا تعبير نقاد الرواية ــ نذكر شخصية " الفرفور " الذي نراه يخضع لارادة سيده في البداية وينفذ كل أوامره دون نقاش ، ولكن وعيه ينمو شيئا فشيئا ، ومن حين لآخر يطرح سؤاله : لماذا أنت سيدي ؟ وعندما لا يجد اجابة شافية لهذا السؤال يعلن تمرده على " المؤلف " و " السيد " جميعا .

و " ليلى ــ في مسرحية " ليلى والمجنون " لصلاح عبد الصبور ــ تخلص لحبيبها

---

(١) فرج ، ألفريد : حلاق بغداد . ص ١١٣ــ١١٤ .
(٢) النحاس ، سالم : الانتخابات . ص ١٠ .
(٣) المصدر نفسه . ص ٥٥ .

" سعيد " في البداية ولكنها تخونه في آخر المسرحية باعترافها هي ، لانها كانت تريد أن تكون أنثى [١]

وشخصيتا " حيرة " و " حيران " — في مسرحية " المفتاح " ليوسف العاني — من الشخصيات المتطورة ، لانهما يصدقان الوهم في البداية ويركضان وراءه طويلا ، ولكن الأحداث تعلمهما أن الانطلاق من الواقع ومن أنفسهما بالذات هو الانطلاق السليم ، واذا كان " نوار " — وهو شخصية ثابتة مادام يدرك منذ البدء ألا جدوى من رحلة الوهم ويجاريهما مع ذلك — قد أرشدهما الى نقطة الانطلاق الصحيحة فلا يعني ذلك أنهما لم يتأثرا بالأحداث ولم يتغيرا ٠

ويتراءى لي أن شخصية " أبي عزة " في مسرحية " الملك هو الملك " لسعد الله ونوس أحسن نموذج قدمه المسرح الملحمي العربي في هذا المجال ٠

وهناك شخصيات يخيل للقارئ لأول وهلة أنها شخصيات متطورة ، ولكنها في الحقيقة شخصيات سكونية ثابتة ، كما هو الأمر بالنسبة لشخصية " عبيدو " — في مسرحية " الصراط " لوليد اخلاصي — الذى يظل يؤمن بفكرة واحدة منذ بداية المسرحية حتى نهايتها ، ولكن أحيانا ترغمه الظروف على تصرفات لاتتفق وما يؤمن به ، وكذلك الأمر بالنسبة لشخصية " الأستاذ " الجامعي في " سهرة ديموقراطية على الخشبة " ، " فالأستاذ " يبدو في الصفحات الأولى من مسرحية وليد اخلاصي منسجما الى حد ما مع أفراد " الشلة " البورجوازية الغارقة في تفاهاتها ، ولكنه يفرض نفسه في الوقت المناسب ويكشف عن شخصية أخرى ترفض زيف البورجوازية وتثور في عنف فتعرى مفاسدها البشعة ، ولكن هذه الشخصية بدورها تمسي مجرد قناع لشخصية ثالثة تمتاز بالجبن والتهريج حين يقتحم لصوص[*] غرباء المنزل الذى كان أفراد " الشلة " يتعرون فيه أمام الأستاذ واحدا واحدا تعرية معنوية وأحيانا مادية ٠

واذن فان شخصية مثل شخصية الاستاذ تعد سكونية ثابتة ، وكل ما في الأمر أن المؤلف يزيح عن ملامحها الأقنعة السميكة التي تحجبها ، والعكس صحيح أيضا ، فهناك

---

(١) انظر " ديوان صلاح عبد الصبور " ٠ المجلد الاول ٠ ص ٨٣٩٠

(*) يبدو أن وليد اخلاصي يرمز بأولئك اللصوص الغرباء الى الصهاينة ٠

شخصيات يبدو لأول وهلة أنها ساكنة وما هي بساكنة . ولعل شخصية فؤاد في " لاتنظر من ثقب الباب " أحسن نموذج لهذا النوع من الشخصيات . ان " فؤاد " ينسلخ عن طبقته الكادحة في فترة من حياته — وهي الفترة التي تغطيها المسرحية — ويسمح لنفسه بالتواطؤ مع المستغلين الذين كانوا يملكون المعمل قبل التأميم ، وأصبحوا يريدون أن يدخلوه من نوافذه بعد أن خرجوا من أبوابه . ولكن العمال يستطيعون أن ينتزعوه نفسيا من بين أيدي أخطبوط المستغلين السابقين ويقنعوه بالعودة الى صفوفهم ، بعد أن كشفوا له عن مكائدهم ومؤامراتهم ، ومع ذلك فان " فؤاد " لم يكن يمتلك الشجاعة الكافية لاعلان تمرده وعودته الى مبادئه ، وكأنما كتب على " من فقد حقده الطبقي مرة : (أن يفقد) انسانيته الى الأبد " [1] كما قال أحد العمال .

أما سائر الشخصيات في المسرح الملحمي العربي — والحديث هنا يتعلق بما تسنى لنا قراءته أو مشاهدته — فتكاد تكون كلها مكتملة لاتتفاعل مع الأحداث الا بقدر يسير .

والواقع أن تطور الشخصيات في المسرح أمر صعب ، نظرا لطبيعة الفن المسرحي الذى يميل الى الايجاز الملائم للفترة الزمنية المحدودة التي يعرض فيها . وبريخت نفسه يعترف بهذه الصعوبة فيغبط الروائيين على امكاناتهم الذى يتيح لهم أن يطوروا الشخصيات كما يريدون ، " فمعاناتهم لاتمر دون أن تترك أثرها . عدد من صفاتهم يختفي ، بينما يظهر منها عدد آخر . ولهذا نجد أن كتاب المسرح يتعذر عليهم اليوم اللحاق بالروائيين " . [2]

ان هذه الصعوبة جعلت بعض كتابنا المسرحيين الملحميين يكتفون بالاشارة الى تطور الشخصية دون عرض مراحل ذلك التطور على الخشبة المسرحية . فشخصية " عبد الغني الشاعر " — في " حفلة سمر من أجل ٥ حزيران " لسعد الله ونوس — تقدم لنا وقد تخلت عن موقفها من الفن المسرحي منذ البداية . ذلك ان المتفرج — حين تطفأ الأضواء ويشرع في التمثيل — يجد نفسه أمام مؤلف مسرحي يتفق مع " المخرج " على تأليف

---

(١) بلبل ، فرحان : لاتنتظر من ثقب الباب . ص ٩٤ .
(٢) بريخت ، برتولد : نظرية المسرح الملحمي . ص ٥٤ .

مسرحية تتناول " بطولاتنا " في مواجهة الصهاينة عام ١٩٦٧ فيكتب صفحات من " صفير الأرواح " ، ولكنه يعدل عن اتمامها ، لانه لم يكن يؤمن بما يكتب .

وهذا ينطبق أيضا على شخصية " فؤاد " الذى يقدم لنا منذ البداية وقد تخلى عن مبادئ العمال وأصبح بيروقراطيا يخدم أعداءهم ، بل ويحاول أن يحرم العمال — الذين كان واحدا منهم — من أبسط حقوقهم ، ويثور في وجه " أيمن " رئيس اللجنة النقابية الذى أزعجه بمطالب العمال : " فؤاد : مرة مشكلة المكافآت . مرة مشكلة الرواتب . مرة مشكلة الثياب . وأخيرا مشكلة التطبيب " .(١)

قد يقال ان هذا لامفر منه بالنسبة لسائر المسرحيين العالميين ماداموا لايستطيعون أن يعرضوا حياة الشخصية كاملة . في هذا القول شيء من الصواب ، الا أنه لايحول دون تطور الشخصية في المسرحية ذاتها . ولعل بريخت نفسه يقدم لنا نماذج تؤنسنا الى هذا الرأى . من هذه النماذج شخصية صائدة السمك " تريزا كارار "(*) وشخصية " جان دارك قديسة المسالخ " وشخصية " غالي غاى " . فالاولى تتخذ أول الأمر موقفا محايدا أو سلبيا من الثورة ، ولكنها توزع البنادق المخبأة على كل من أخيها وابنها الاصغر بعد فجيعتها في ولدها الاكبر ، والثانية تمتنع عن تقديم المساعدة الحقيقية التي يريدها عمال مصانع التعليب التعساء وتكتفي بالتعاطف معهم فتوزع عليهم شيئا من الحساء والخبز ، أو تسعى لدى أصحاب المصانع عسى أن يرحموهم ، ولكنها تغير رأيها فيما بعد ، حين تكتشف أن الرحمة وحدها لا تجدى وأن العمال لن ينالوا حقوقهم الا عن طريق الثورة والتضامن . أما " غالي غاى " فيعرض علينا في البداية ساذجا وديعا الى حد ما ، ولكن صانعي الحرب يجردونه من هويته الانسانية والشخصية ويحولونه الى جندى شرس .

وبالطبع فان بعض كتابنا المسرحيين الملحميين استطاعوا أن يقدموا لنا شخصيات تتطور داخل المسرحية ، ولم يكتفوا بالاشارة الى تطورها خارج المسرحية . والنماذج التي

---

(١) بلبل ، فرحان : لاتنظر من ثقب الباب . ص ٩—١٠ .

(*) Brecht, Bertolt: Les Fusils de la mére carrar. Trad. Gilbert Badia. Voir leur "Théâtre complet". V4. edition l'Arche. Paris 1975. P 9-37.

ذكرناها منذ قليل ،كشخصيات " حيران " و " حيرة " و " أبي عزة " و " عباد " و " الفرفور " و " ليلى " وغيرها ،دليل ساطع على ذلك ٠

١١ـ اذا كان بريخت قد وظف عناصر الديكور والرسوم واللافتات والأفلام ، والغناء أو الشعر في مسرحه توظيفا يلائم نظريته الملحمية ،فهل وظفت هذه العناصر في مسرحنا العربي الملحمي على الغرار نفسه ؟

قبل الاجابة عن هذا السؤال يحسن بنا أن نلفت النظر الى أن هذه العناصر ليست موضوع الحرفة الاخراجية فحسب ، بل هي موضوع التأليف كذلك ، مادام الكتاب المسرحيون يقدمون في طيات مسرحياتهم ارشادات ورؤى محددة تتعلق بهذه العناصر ٠ ومن هنا يجوز لنا أن نتحدث حتى عن عنصر الموسيقى في أثناء حديثنا عن النص المسرحي ، اذا كان المؤلف قد وصف بدقة الموسيقى التي يريدها ٠

أـ لنبأ بالغناء والشعر ٠ لقد استخدمهما بريخت في أعماله بشكل متميز في عديد من أعماله ،مثل " أوبرا القروش الثلاثة " و " الأم " و " الانسان الطيب في ستشوان " و " دائرة الطباشير القوقازية " وغيرها ٠

واضافة الى حرص بريخت على تميز(*) عنصري الغناء والشعر فانه كان يحرص أيضا على ادماجهما في أحداث المسرحية وبنائها ، بحيث يبدوان عضوا جزئيا في العمل المسرحي ٠ ويكفي أن نلقي نظرة على الاشعار التي تنشدها " جروشا " أو " المغني " في " دائرة الطباشير " (١) وهذا لايتعارض مع هدف آخر نرجح أن يكون بريخت قد سعى الى تحقيقه ، وهو التخفيف من حدة الموضوعية أو " التعليمية " في مسرحه ٠

في " النار والزيتون " لالفريد فرج تستخدم الموسيقى والاغاني على نحو ما يستخدمها بريخت تماما ، أي أنها تغرب وتعطي طابعا مميزا مستقلا ، وفي الوقت ذاته توظف بشكل يجعلها جزءا من بناء المسرحية المتكامل ٠

(*) هذا ينطبق على الموسيقى كذلك ،انظر :
"Ecrits sur le théâtre" de Brecht.V1.L'Arche.Paris 72.P433-476

(١) انظر " دائرة الطباشير القوقازية " ٠ ترجمة د ٠ عبد الرحمن بدوي ٠ ص ٨٠ ، ١١٦ ، ١٩٤ ، ٢٠٠ ٠

ان الفريد فرج يوظف أغاني المقاومة الفلسطينية ، على نحو ما فعل بالانشودة المعروفة :

" يا أرض بلادى
أنا زاحف فوقك بسلاحي ·
ونسيمك بيداوى جراحي " (١)

أو يوظف قصائد شعرية بعد تلحينها ، على نحو ما فعل بمقاطع من أشعار محمود درويش :

" رأيتك في جبال الشوك
راعية بلا أغنام ،
مطاردة ، وفي الاطلال
وكنت حديقتي ، وأنا غريب الدار ".(٢)

وتغريب الموسيقى والاغاني في هذه المسرحية لم يكن عفويا بالطبع ، بل كان مقصودا ومدروسا · ففي مقدمة المسرحية يصف ألفريد فرج طريقة أداء الالحان بدقة ويلح على أن تعزف " على آلات موسيقية توحي بالشباب وبالعصرية ، وأن ينطلق صوت المغني الى أعلى الطبقات وينفض تماما عن أغنيته تلك الرنة الحزينة والآسية التي تصحب دائما ألحان غنائنا العربي " (٣) كما أنه يحذر من " الرتابة " و " التكرار " و " التطريب " · وذلك حرصا منه على احتفاظ المتفرج بوعيه يقظا كي لا يتعامل مع العرض بعواطفه المخدرة ·

وفي مسرحية " لكع بن لكع " نرى " اميل حبيبي " يستعمل أشعارا وأناشيد متميزة عن الايقاع العام الى حد ما ، ولكنها موظفة بشكل جيد وليست دخيلة على جو المسرحية أو مضامينها ·

---

(١) فرج ، ألفريد : النار والزيتون · مجلة " المسرح " · عدد ٦٩ · القاهرة ١٩٧٠ · ص ٧١ ·
(٢) المصدر نفسه · ص ٧٧ ·
(٣) فرج ، ألفريد : مقدمة " النار والزيتون " · ص ٦٩ ·

" اناديكم " أناديكم .
أشدعلى أياديكم .
أبوس الأرض تحت نعالكم
وأقول : أفديكم !
فمأساتي التي أحيا
نصيبي من مآسيكم " .(١)

بهذه القصيدة التي كتبها توفيق زياد وغناها "الشيخ امام" يدخل اميل حبيبي في موضوعه المتعدد الجوانب ، بعد أن مهد لذلك بنداءاته على المتفرجين ، يدعوهم الى مشاهدة ما يعرض في " صندوق العجب " المرير . انه ينادى " بدرا " الذى يرمز الى ارادة الشعب الفلسطيني ، وتنادى والدته " بدور " ، التي سوف تظل تنادى ، ولدها المنتظر حتى آخر المسرحية ، حيث يبدو منتصبا كالمارد .

وفي اللوحة الثانية من المسرحية يوظف اميل حبيبي شعرا " للويس أراغون " فيختار أبياتا من قصيدته " حب لأسبانيا " ويوظفها للتعبير عن الحنين الى فلسطين التي يشبهها ضمنا بغرناطة :

" ها نحن غرباء عن هذا العالم الى الابد ،
مادامت غرناطة تنسانا .
ياشعبي ، المتناثر مثل سرب من الحجلان :
نيران أخرى جاءت تشتعل في ترابك ، تتحدث عن اله آخر بلغة أخرى ".(٢)

وفي لوحة أخرى يتخذ اميل حبيبي من شعر لبدر شاكر السياب وسيلة تعبير عن حنين طفل الى والدته الغائبة بوصفه معادلا موضوعيا لحنين الفلسطيني الى وطنه :

" أماه
ليتك لم تغيبي خلف سور
من حجار .

---

(١) حبيبي ، اميل : لكع بن لكع . ص١٣ .
(٢) المصدر نفسه ، ص ١٧ــ١٨ .

لا باب فيه لكي أدق
ولا نوافذ في الجدار !
كيف انطلقت بلا وداع
فالصغار يولولون
يتراكضون على الطريق
ويفزعون فيرجعون
ويسائلون الليل عنك
وهم لعودك في انتظار "[١]

أما سعد الله ونوس فقد وظف الاغاني الفولكلورية في "حفلة سمر" بحيث جعلها وسيلة في يد "المخرج" لتخدير المتفرجين أو تخدير الشعب بالاخرى ، ولهذا نراه يريد أن يحول دون تدخل المتفرجين في النقاش أو السياسة ويحاول أن يرفه عنهم كي يحجب الحقيقة عن أبصارهم : "من حقكم بعد أن عرفتم ظروفنا ونوايانا أن تنالوا تعويضا آخر ، أعني بعض المسرة والترفيه ".[٢] وعلى الرغم من أن المشاهدين يرفضون هذا "الترفيه" فان المخرج يفرضه عليهم فرضا كلما أخفق في اقناعهم بآرائه.[٣]

ولكن "ونوس" في " سهرة مع أبي خليل القباني " يكتفي بتقديم الفقرات الغنائية من أجل اعطائنا فكرة عن طقوس وطبيعة العروض التي كان يقدمها أبو خليل القباني .

ويعمد يوسف العاني الى أغنية شعبية فيعطيها مضامين واقعية عميقة في مسرحيته " المفتاح " . فمنذ البداية يسمع المشاهد تلك الاغنية . ان " حيرة " ترغب في انجاب طفل و " حيران " زوجها يريد ضمانات للطفل قبل أن يولد . وهذه العقبة تلبد سحبا من الاسى في سماء " حيرة " التي نراها في أول منظر تتأمل المهد الفارغ ، وتحركه مترنمة بالاغنية التي توحي بمدى الصعاب التي يتحتم عليها اجتيازها قبل تحقيق حلمها :

---

(١) حبيبي ، اميل : لكع بن لكع . ص ١٣٠ .
(٢) ونوس ، سعد الله : حفلة سمر من اجل ٥ حزيران . ص ٧٠ .
(٣) المصدر نفسه . ص ١١٩ .

" ياخشيبة نودى نودى .
ياخشيبة نودى نودى
ودينى على جدودى
ودينى على جدودى
وجدودى بطارف عكا
وجدودى بطارف عكا " (١)

واذا كانت هذه الاغنية تتنبأ للكادحين بما ينتظرهم من مشقات فانها تدلهم أيضا على الدرب ، وان كان ذلك الدرب لا يقودهم الى نهاية مثمرة ، فهو يقودهم الى البداية السليمة المضمونة الجنى .

في مقابل هذه الاغنية التي تستفز الكادحين وتوحي باضطرابهم وتحثهم على النضال مهما كان مستحيلا ، نجد العاني يقدم لنا أغنية أخرى مناقضة تعبر عن استقرار الطبقة الثرية واطمئنانها الى حياة الترف والرخاء والدعة :

" هلهلوا وافرحوا
ارقصوا وامرحوا
اليوم يوم الفرح
يوم السعادة والمرح
هلهلوا وامرحوا
ياعروسة افرحي
ياعروسة امرحي
ياعروسة ارقصي
ياعروسة هوسي " . (٢)

فهذه الاغنية التي اجتزأنا منها هذين المقطعين ، كان موكب يصدح بها عندما

---

(١) العاني ، يوسف : عشر مسرحيات من يوسف العاني . ص ٣٢٨ — ٣٢٩ .
(٢) المصدر نفسه . ص ٣٤٣ .
(٣) المصدر نفسه . ص ٣٧٢ .

اقترب "حيران" و "حيرة" و "نوار" من القلعة التي تسكنها "العروس" المأمول عطاؤها . واذا كانت الاغنية السابقة تحث على الحركة والمغامرة وتفتح أبوابا للأمل ، فان هذه الاغنية تضع العراقيل في طريق الباحثين عن ضمان للحياة . ان فرح الاغنياء — الذى يرمز اليه العاني بفرح العروس التي تحتفل هنا باليوم السابع من زواجها داخل قلعتها المنيعة أو برجها العاجي — يخلق تعاسة الفقراء الذين قطعوا مسافة طويلة بغية مقابلة العروس التي كانوا يطمعون في منحة منها تساعدهم على مواصلة السير ، لأن تلك العروس تنشغل عنهم بفرحها وترفض مجرد مقابلتهم .

وحين تقابلهم "الوصيفة" وتشترط عليهم أن يأتوا بقنديل كي يتسنى لهم رؤية العروس في الحمام . يتعبون كثيرا من أجل امتلاكه ، ثم يعودون به الى قلعة العروس ثانية ، فيردد "حيران" وزوجته الاغنية التي نقتطف منها ما يلي :

"ماجينه ياما جينه
حلي الكيس واعطينه
* *
اعطينه فلوس المفتاح
بيه نتهنى وبيه نرتاح ". (١)

وهي أغنية شعبية يغنيها الاطفال في شهر رمضان عند أبواب البيوت ليأخذوا ما يسمى "الجاون" في العراق ، وهو شيء من المواد الغذائية التي يجمعونها ويطهونها بأنفسهم .

ومرة أخرى نرى العروس ترفض مقابلتهم ، لانها كانت حاملا ، والاطباء منعوها من الحديث مع أى غريب كان ، مبالغة في الحفاظ على هدوء أعصابها . ويتوسلون الى الوصيفة من جديد كي تساعدهم على المثول بين يدى العروس دون جدوى . وعندما ييأسون من ذلك ويقذفون الحجارة من أسوار القلعة يرددون مع الصدى العميق لاغنية مطلعها :

---

(١) العاني ، يوسف : عشر مسرحيات من يوسف العاني . ص ٣٧٣ .

" ياعروس حلي الكيس
وما لكم مال الناس " (١)

ومن الموضوعية أن نشير الى أن يوسف العاني ينساق مع الاغنية أحيانا ولو كانت غير موظفة بكل مقاطعها ومعانيها ، وغير منسجمة مع المضمون الذى يعالجه . وهذا أمر يصعب تجنبه على أى حال ، سواء في الشعر أم في الانشاد . ونجد يوسف العاني نفسه يلفت نظر القارئ الى ذلك ، فيعترف بأنه حافظ على بعض الترديدات الشعبية " لانها رغم كونها غير واضحة المعاني في أكثر الحالات ، الا أن في مفرداتها بعض الدلالات " .(٢)

ونرى يوسف العاني يحاول أن يتجنب الوقوع في هذا الاشكال بتغيير بعض مقاطع الاغنية حسب ما يتطلبه موضوع المسرحية ومعانيها ، على نحو ما فعل بأغنية " ماجينه ياما جينه " الآنفة الذكر ، حيث يضيف مقاطع لم تكن موجودة في أصل الاغنية الشعبية ، كالمقطعين التاليين :

" جبنالك قنديل النور
لا مغشوش ولا مسحور
* *
والقنديل بيه خمس شموع
كل شمعة تضوى لاسبوع " (٣)

ومهما يكن من أمر ، فان يوسف العاني استطاع أن يوظف الاغنية في مسرحه ويميزها عن الايقاع العام للنص المسرحي دون أن يعزلها عن مضمونه . وهذا مما يدل على وعيه العميق لما يريده بريخت من سائر الفنون التي يستعان بها لتقديم " الحبكة " التي " تلخص ويعبر عنها وتقدم من قبل المسرح ككل ، من قبل مجموع الممثلين والمخرجين ورسامي المناظر ومصممي الملابس والموسيقيين وأعضاء الجوقة . انهم جميعا يوحدون جهودهم في قضية واحدة عامة دون أن يفقدوا خلال ذلك استقلاليتهم " .(٤)

(١) العاني ، يوسف : عشر مسرحيات من يوسف العاني . ص ٣٨٠ .
(٢) المصدر نفسه . ص ٣٥٨ .
(٣) المصدر نفسه . ص ٣٧٣ .
(٤) بريخت ، برتولد : نظرية المسرح الملحمي . ص ٢١٨ .

ب — الفيلم : تعد الشاشة من أهم الوسائل التي أدخلها " بسكاتور" الى المسرح وأثرى بها تجربته الرائدة التي تبناها بريخت في مسرحه الملحمي ، ليس لأنها مجرد وثيقة من الواقع المصور فحسب ، ولكن لأنها " ضمير " ، كما يؤكد هو نفسه[١].

وفضلا عن ذلك فان الشاشة بالنسبة لبريخت تؤكد الكلمة وتتيح للمتفرج أن يحكم بصورة مستقلة على أحداث " معينة تهيء الظروف الضرورية لاتخاذ القرارات من قبل الشخصيات " ،[٢] أي أنها تكون وسيلة جيدة لجعل المتفرج يتخذ موقفا عقليا موضوعيا خاصا به هو وحده وليس خاضعا لآراء ومواقف شخصيات المسرحية التي يمكن أن تمارس عليه أثرا يلغي شخصيته ، وهو الأمر الذى يخشاه بريخت ، كما هو معلوم .

وقد انتقلت هذه التجربة الى مسرحنا العربي الملحمي بواسطة بريخت دون ريب . فمن أدخلوا الشاشة الى أعمالهم نذكر معين بسيسو في مسرحيته " مأساة جيفارا " ، وذلك في المنظر الثالث حيث يزور " الفلاح الثالث " رفيقه " الفلاح العجوز " كي يخبره عن مصير ابنه العامل في المناجم الذى كان مناوئا لجلاديه ومستغليه .

ان " الفلاح الثالث " لايصف ما حدث للعامل " خوسيه " وزملائه في المنجم ، بل يفسح المجال لشريط يصور مناظر مذبحة رهيبة مأخوذة من أحد الأفلام[٣]. وحينئذ يصبح للكلمة وزن أثقل لدى المتفرج وهو يستمع الى صوت أحد الكادحين يرتفع صداه مختلطا بدوى دقات الأجراس :

" سرقوا أجراس كنيستكم ..
ماذا تنتظرون ..؟
سرقوا أفخاذ نسائكم ..
ماذا تنتظرون ..؟
شحذوا السكين وجاءوا يخصونكم ..
ماذا تنتظرون ..؟ "[٤]

---

(١) بريخت ، برتولد : نظرية المسرح الملحمي . ص ٦٥ .
(٢) المصدر نفسه . ص ٦٣ .
(٣) انظر " الأعمال المسرحية " لمعين بسيسو . ص ٥٥ .
(٤) الصفحة نفسها .

وفي مسرحية " الخرابة " يقترح يوسف العاني أن تعرض على المشاهدين أشرطة سينمائية تصور مأساة شعبنا في فلسطين وجرائم الامبريالية العالمية في " فيتنام " وغيرها . وذلك للتعبير " عما سيدور في المسرح من أحداث ، أو عما سيجسده العمل المسرحي[1] " على حد تعليل المؤلف ذاته .

ونجد ألفريد فرج يستخدم الشريط السينمائي مرارا في " النار والزيتون " وذلك حين يريد أن يعطينا صورة مفصلة عن بشاعة الصهاينة وممارساتهم الوحشية في فلسطين ، فكان المشاهد يرى الممثلين يؤدون أدوارهم على خشبة المسرح وفي الوقت نفسه يرى الشريط السينمائي المصاحب للتمثيل في خلفية المسرح على نحو ما رسم ألفريد فرج : " يتقدم جنديان مسلحان بخطوة الهجوم في صحن المسجد الاقصى الذى تنعكس صورته على ستارة الخلف . يخرجان . تتغير الصورة الى مئذنة مسجد عليها جنود اسرائيليون مدججون بالسلاح بينما ثلاثة جنود يقتحمون أحد المحلات التجارية بعنف . تتغير الصورة الخلفية الى معالم لقرية عربية وأحد الجنود يجذب مواطنا عجوزا من ملابسه بقسوة ليعبر به المسرح ويدخل شاب عربي مكبل بالاغلال تقوده ثلة من الجنود بدافعهم مصوبة اليه . يعبرون المسرح . على ستارة الخلف صورة لكنيسة وجندى يقتاد عربيا معصوب العينين الى جدار ويطلق النار عليه " .[2] وبهذه الطريقة يعرض ألفريد فرج الظاهرة وأسبابها ويعرض الصورة ونقيضها ، كأن يعرض على المسرح جموع اللاجئين المشردين من أطفال وشيوخ ونساء ، بينما تشاهد على الستار الخلفي للمسرح صور قادة الصهاينة ورؤساء أمريكا يضحكون ملء أشداقهم[3] .

وبدلا من الشريط السينمائي نرى كثيرا من مسرحيينا الملحميين يصطنعون " خيال الظل " الذى كان له جذور في التراث العربي .

ولعل الدكتور رشاد رشدى من أبرز الذين حاولوا أن يوظفوا خيال الظل في مسرحهم ، ان لم يكن أبرزهم جميعا . ففي مسرحيته " اتفرج ياسلام " يتخذه لتقديم حكاية التاجر " خالد بن النعمان " بكاملها منذ بداية المسرحية حتى نهايتها . وهذا بجانب حكاية الشعب المصرى نفسه الذى عانى الويلات منذ القديم .

---

(١) العاني ، يوسف : عشر مسرحيات من يوسف العاني . ص ٣٩٧ .
(٢) فرج ، ألفريد : النار والزيتون . ص ٨٠ .
(٣) انظر المصدر نفسه . ص ٧٧ .

والحكاية التي يقدمها الدكتور رشاد رشدى عن طريق خيال الظل لاتمثل وسيلة تسلية وتنفيس للشعب كما يبدو من خلال المسرحية اول وهلة ، ولكنها تمثل الامل في العدل الذى يحلم به الشعب ، ورفض الظلم الذى يعاني منه في حياته الواقعية ، فضلا عن كونها ضميرا منفصلا في الظاهر ، عن الاحداث في المسرحية ، يقدم صورا تنضح عبرا ، وكأنها مخاض الحياة وزبدتها • ولهذا يشبه الاستاذ " محمود امين العالم " خيال الظل في هذه المسرحية بالجوقة التي تؤدى دورها " بالحركة ، والتشكيل ، والاضاءة "[1] وليس بالتعليق والتلخيص وازجاء الحكم بطريقة مباشرة • ومما يؤكد هذا الرأى تلك التلميحات والتعليقات التي كان "سعيد" الراوية يتدخل بها من حين لآخر واعظا ومنبها ، كما يلي :

" واتعظوا يا اخوان
اتعظـوا
فزى ما قلت لكم
من نعم الله على
الانسان أنه اتخلق
حر له ارادة وله كيان " [٢]

وممن وظفوا خيال الظل كذلك وليد اخلاصي في مسرحيته "مقام ابراهيم وصفية" حيث نراه في المشهد الثاني منها يقدم شاشة على خشبة المسرح ويعرض من خلالها خيالين يؤديان تمثيلية قصيرة تتناول قصة ابراهيم وابنه اسماعيل[٣] عليهما السلام • وذلك للايحاء بما سيدور من احداث مشابهة لتلك القصة الدينية الى حد كبير • وكأن المؤلف يريد من المتفرج ان يستحضر القصة الدينية في ذهنه مسبقا ، كي يقارن بما سيراه فيما بعد •

هذا ، ولا بأس من الاشارة الى ان هناك فروقا جوهرية بين خيال الظل والشاشة في المسرح ، الا ان ذلك لايجعلنا نغض الطرف عن بعض وظائفهما المشتركة •

---

(١) العالم ، محمود امين : الوجه والقناع في مسرحنا العربي • ص ١٢٠ •
(٢) رشدى ، الدكتور رشاد : مسرح رشاد رشدى • الجزء الثاني • ص ٢٤٤ •
(٣) انظر " مسرحيتان عن قتل العصافير " لوليد اخلاصي • ص ١٠١ــ١٠٢ •

جـ ـ اللافتات : وهي من الوسائل التي اخذها عدد قليل من كتابنا المسرحيين الملحميين عن بريخت ٠ من ابرزهم سعد الله ونوس ، ويوسف العاني ٠ اما ونوس فقد استخدم لافتة واحدة في " حفلة سمر من أجل ٥ حزيران " لتحديد موضوع مسرحيته منذ البداية والقاء الضوء على مسارها واغراضها ايضا ٠ فأول ما يلفت نظر المتفرج لحظة استقراره على مقعده في المسرح تلك اللوحة السوداء التي تتدلى في مقدمته وتقدم للمشاهد المعلومات التالية : " في تمام الساعة التاسعة الا ربعا من صباح الخامس من حزيران عام ١٩٦٧ ، شنت اسرائيل ، دولة تمثل اخطر واصعب اشكال الامبريالية العالمية ، هجوما صاعقا على الدول العربية ، فهزمت جيوشها ، واحتلت جزءا جديدا من اراضيها ٠ لئن كان هذا الهجوم قد كشف بجلاء شراسة الامبريالية واخطارها المحدقة ، فانه قد كشف بجلاء اكثر حاجتنا لان نرى انفسنا ، لان نتطلع في مرايانا ، لأن نتساءل : من نحن ، ولماذا ؟ " (١)

وقد أدخل سعد الله ونوس كثيرا من اللافتات في مسرحيته " سهرة مع أبي خليل القباني " بعد أن أجرى على نصها تعديلات ، و " أعاد تركيب مشاهده بما يلائم رؤية اخراجية جديدة " (٢) لفواز الساجر الذى قدمها على خشبة المسرح القومي في دمشق بوصفها مشروعا لتخرج لفيف من طلبة معهد التمثيل نهاية موسم ١٩٨٠ ـ ١٩٨١ ٠

وكان كل ما سجل على تلك اللافتات يدعو الى التقدم والنهضة الفكرية ، وهو في مجمله مقتبس من كتابات بعض روادنا الذين أرادوا أن يمسحوا الغبار عن وجه الفكر العربي الاسلامي ويطوروه في عصر أبي خليل القباني ، من أمثال محمد عبده ، ورشيد رضا ، وعبد الرحمن الكواكبي ، ورفاعة الطهطاوى ٠

كما أدخل سعد الله ونوس كثيرا من اللافتات في رائعته " الملك هو الملك " ٠ ان ونوس في هذه المسرحية يكثف المضمون الجزئي لكل مشهد أو " فاصل " في جملة أو عنوان يعرض على المتفرجين بواسطة اللافتات ٠ وهكذا نقرأ ـ على سبيل المثال : " عندما يضجر الملك يتذكر

---

(١) ونوس ، سعد الله : حفلة سمر من أجل ٥ حزيران ٠ ص٥ ٠
(٢) الساجر ، فواز : مقدمة نشرة وزارة الثقافة والارشاد القومي لمسرحية " سهرة مع أبي خليل القباني " التي قدمت بوصفها مشروعا لتخرج لفيف من طلبة السنة الرابعة بالمعهد العالي للفنون المسرحية (قسم التمثيل) ٠ نهاية موسم ٨٠ ـ ١٩٨١ ٠

أن الرعية مسلية ، وغنية بالطاقات الترفيهية "[1] ، " محكوم على الرعية أن تعيش الآن متنكرة "[2] ، " الملك هو الملك .. والذى كان المواطن أبا عزة ينسي خصومه "[3] " أعطني رداء وتاجا أعطك ملكا "[4]

وفي " النار والزيتون " يستعين ألفريد فرج باللافتات على تقديم بعض الرسوم والاحصائيات التوضيحية[5] ، أو تعريف بعض شخصيات المسرحية[6].

وفي مقدمة " الخرابة "[7] يلح يوسف العاني على استخدام ملصقات جدارية ووسائل اعلامية ووثائقية تدين الامبريالية وتندد بجرائمها .

د — الديكور والرسوم : هذان الفنان في مسرح بريخت — مثل سائر الفنون عنده[8] — يشترط فيهما ألا يذوبا في الموضوع فيفقدا استقلالهما ويكونا مصاحبين له ، بل يجب أن يكون غرضهما الأول هو تفسيره .

لقد وظف الديكور والرسوم توظيفا بريختيا جل كتابنا المسرحيين الملحميين أغلب الأحيان . نقول أغلب الأحيان لأن طبيعة الموضوع قد تفرض ديكورا ورسوما درامية .

ففي مسرحية " شمشون ودليلة " يقدم لنا معين بسيسو ديكورا ينضح رموزا ويهدف الى الايضاح لا الايهام . انه يقدم لنا " هيكل عربة ركاب في منتصف الخشبة — واقفة بطولها — في مقدمتها سكان سفينة ، وفي مؤخرتها قد ألحقت عربة نصفها الأعلى تبدو غرزت فيه القضبان الحديدية ، ومن ورائها تطل بعض الوجوه .. في مؤخرتها تبدو ألحقت عربة أخرى كتب عليها : خطر جدا .. فوق العربة يتدلى نسيج عنكبوت ضخم ..

---

(١) ونوس ، سعد الله : الملك هو الملك . ص ١٥ .
(٢) المصدر نفسه . ص ٢٥ .
(٣) المصدر نفسه . ص ٨٥ .
(٤) المصدر نفسه . ص ٩٩ .
(٥) انظر " النار والزيتون " لألفريد فرج . ص ٨٧ .
(٦) انظر المصدر نفسه . ص ٨٦ .
(٧) انظر " عشر مسرحيات من يوسف العاني " . ص ٢٩٧—٢٩٨ .
(٨) يرجع الى " نظرية المسرح الملحمي " لبريخت . ص ٢١٨—٢١٩ .

وفوق السطح خزان كبير يتدلى من جوفه خراطيم طويلة من المطاط . الجانب المواجه للجمهور من هيكل العربة تطل منه ثلاث نوافذ تشبه كل نافذة المتصلة .. عجلة العربة الخلفية وعجلتها الامامية عبارة عن مربعين كبيرين من الخشب "[1]

هذا جزء من الديكور الذى يطنب معين بسيسو في وصفه . ولعلنا لانخرج عن جادة الصواب اذا اكدنا أن بسيسو يوظف الديكور على هذا النحو في جميع اعماله دون استثناء .

ويوسف العاني هو الآخر يعد مثالا جيدا على توظيف الرسوم والديكور توظيفا بريختيا ،كما تدل على ذلك مسرحيتاه "المفتاح" و"الخرابة" على وجه الخصوص ففي الجزء الأول من "المفتاح" نشاهد مهدا صغيرا[2] خاليا من الطفل يرمز الى مدى رغبة الزوجين ـ اللذين كانا يجلسان قربه ـ في الانجاب ،كما نشاهد طريقا طويلا "بيضوى الشكل يبدأ من وسط المسرح وينتهي كذلك الى الوسط وكأنه لايؤدى الى نهاية"[3]، وهو يرمز هنا الى الرحلة الطويلة التي سوف يقوم بها الزوجان بحثا عن ضمان للوليد المنتظر ، كما يوحي بنتيجة تلك الرحلة التي لاطائل من ورائها . وفي المنظر الخامس من المسرحية ذاتها نشاهد جانبا من القلعة التي تقيم فيها العروس، وهي ترمز الى مناعة الطبقة البورجوازية وانعزالها عن الطبقة الكادحة .

وفي "الخرابة" يرسم لنا يوسف العاني الديكور على النحو التالي : "المكان شبه مقهى . المقاعد على شكل مكعبات . كل ما في المكان أبيض ونظيف . في طرف واضح من المكان موقد لعمل الشاى .. مرتفع في عمق المسرح تؤدى عليه بعض المشاهد التمثيلية"[4]

نلاحظ أن العاني يريد أن يلمح بهذا التأثيث الى بعض معاني المسرحية التي يؤكدها في النهاية . وعلى وجه التحديد فانه يريد أن يشير الى ان "الخرابة" فيما يسمى عادة العالم الثالث او العالم المتخلف او النامي ، وهو عالم الفقراء الكادحين ، بل "الخرابة"

---

(١) بسيسو ، معين : الاعمال المسرحية . ص ٢٠٦ .
(٢) انظر "عشر مسرحيات من يوسف العاني" . ص ٣٢٥ .
(٣) الصفحة نفسها .
(٤) المصدر نفسه . ص ٤٠٣ .

كل "الخرابة" في العالم الرأسمالي المستغل ٠ على الاقل فان تنظيم الاثاث على هذا النحو ولونه الابيض، يعبر عن شيء من هذه المعاني ٠

واذن فان كل هذه الامثلة التي ضربناها كان فن الرسم وفن الديكور فيها متميزين ومستقلين بخصائصهما ودالين في الوقت ذاته على الحدث ومفسرين له لا مصاحبين له ٠ الا ان هذا التوظيف ليس عاما في المسرح الملحمي العربي ٠ فهناك كتاب ملحميون عديدون — ومنهم سعد الله ونوس في سائر أعماله ماعدا "الملك هو الملك"* — كانوا يكتفون بجعل هذين الفنين موهمين بالحياة لا مفسرين لها ٠

ففي "باب الفتوح" يستعين محمود دياب على الايهام بواقعية البيئة التي حقق فيها القائد العظيم صلاح الدين الايوبي انتصاراته على النحو التالي : "في عمق المسرح نرى تلا داكنا يبلغ اعلى مستوى له في اقصى يمين المسرح ، ثم نحس بانحداره على الجانبين ٠٠ ومن خلفه تلوح قمة جبل حطين ٠ وقد نرى على التل ، في اقصى اليمين ، جزءا ولو ضئيلا من الخيمة التي تظلل صلاح الدين خلال استعراضه للأسرى "٠(١) وهذا ما يفعله محمود دياب أيضا حين يرسم منظر الفصل الثالث من مسرحيته ، حيث نشاهد ساحة في مدينة القدس تتصل بمدخل طريق حقيقي لا رمزي ، ونشاهد "واجهة بيت له شرفة واسعة وعلى يمين بابه ثمة نافذة منخفضة "٠(٢)

وفي "نهار خليلي" يقسم نواف ابو الهيجاء المسرح الى مستويين ، ويقدم الاول منهما بطريقة توهم بالغنى والترف ، فيرسم "طاولة واطئة ميسورة عليها شمعة مشتعلة وضعت ضمن شمعدان نفيس ٠٠ ،(و) على الطاولة كأس ملأى بالويسكي وزجاجة كاملة وصحن فواكه كادت تنفد ٠ منفضة دخان غالية الثمن ٠ علبتان من السجائر الاجنبية ٠ ولاعة غازية "٠(٣)

(*) في "الملك هو الملك" يرسم لنا سعد الله ونوس ديكورا خاضعا لمواصفات بريخت آنفة الذكر ٠ ويكفي أن ننقل هنا تصور ونوس لبلاط الملك وعرشه : "مرقاة مكسوة بمخمل ثمين ، تنتهي الى مصطبة يتربع فوقها العرش ٠ كرسي ضخم من الابنوس والعاج مشبك بالذهب والمرجان ٠ له ذراعان تنتهي كل منهما برأس تنين ارجواني الالسنة ٠ ماعدا ذلك ، ثمة أبهة عارية ٠ أبهة باردة ومنفوخة بالفراغ ٠ لاشيء واقعي او انساني "٠ (انظر "الملك هو الملك" ٠ ص١٥) ٠ ان الاشياء هنا تحمل معاني المسرحية وتجسد مراميها ، وخاصة العرش الضخم الذي يغرق فيه الملك ٠

(١) دياب ، محمود : باب الفتوح ٠ ص ٨٠

(٢) المصدر نفسه ٠ ص ١٣٨٠

(٣) ابو الهيجاء ، نواف : نهار خليلي ٠ ص٥ ٠

بينما يقدم المستوى الآخر بطريقة توهم بالفقر والعوز : "غرفة متواضعة جدا ، ضيقة ، يتبين انها غرفة استقبال بالمعنى المجازى ، في بيت عتيق ، نافذة في الصدر ، باب مفتوح الى اليسار . امام الجدار الايمن مكتبة خشبية قديمة فيها بعض الكتب . في الوسط طاولة خشبية عالية " (١)

ان فن الديكور – او فن الرسم – في هذه النماذج المقتبسة يصبح مجرد خادم للنص المسرحي او لمواقف النص المسرحي متخذا الوانها ومسوحها . ولهذا فانه لايستطيع أن يحافظ على استقلاله – الذى يحرص عليه بريخت خوفا من انجراف المشاهد مع الأحداث ، وسعيا الى توظيفه كما يريد " – بل يذوب تماما في الموضوع او الموقف . وهذا خلافا لما رأيناه منذ قليل عند كل من " يوسف العاني " و "معين بسيسو " .

واضافة الى هذا كله فان كاتبنا المسرحيين الملحميين كانوا يجارون بريخت في تبسيط الديكور الى الحد الذى يسمح بانتقال المسرح الى مصانع العمال وقرى الارياف .

ان يوسف ادريس يقدم لنا في " الفرافير " مسرحا يكاد يكون فارغا تماما ، " ليس فيه الا منصة خطابة عليها ميكروفونات وورق ماء وكوب " (٢) في الجزء الاول ، وكرسيين وحبلين (٣) وبعض الادوات ، في الجزء الثاني ، اى ان الديكور اصبح وظيفيا ، يقتصر فيه على مالا يمكن الاستغناء عنه . وهذا ما يقال في مسرح فرحان بلبل وسعد الله ونوس واميل حبيبي وغيرهم .

١٢ – ازالة الجدار الرابع : يؤكد بريخت أن "المسرح بدون جمهور شيء لامعنى له " (٤) ومن هنا رأيناه يلح كثيرا على اقامة علاقة عميقة وحميمة وجدلية بين خشبة المسرح والمشاهدين داعيا الى تحطيم الجدار الوهمي الذى ظل يفصل بين الطرفين طوال عصور تمتد من مطلع القرن العشرين حتى عهد ازدهار المسرح اليوناني ، لان المهم بالنسبة لبريخت هو ما يجرى " مع " المشاهد ، وليس ما يجرى " داخله " (٥) . وموقف بريخت هذا

---

(١) ابو الهيجاء ، نواف : نهار خليل . ص ٦ .
(٢) ادريس ، يوسف : الفرافير . ص ٦١ .
(٣) المصدر نفسه . ص ١٩٣ .
(٤) بريخت ، برتولد : نظرية المسرح الملحمي . ص ١٣ .
(٥) المصدر نفسه . ص ٩٦ .

طبيعي ومنسجم مع ما يسعى اليه من تغيير ، فلا يعقل أن يكون هناك تغيير دون مغير يصبح بدوره موءثرا فعالا فيما يحيط به من نظم وظواهر ٠

وكما سنرى فان بعض كتابنا المسرحيين فهموا بريخت فهما سطحيا ، فاعتقدوا انهم سوف يمنحون لقب " الملحمية " بمجرد أن يعدوا جسورا بين الممثلين والمتفرجين ٠ ولعل هذا يعود الى انهم لم يدركوا من نظرية بريخت سوى هذه الميزة الظاهرة التي تعد هينة اذا قيست بسائر الميزات الاساسية الأخرى ٠ ومن هنا فاننا لانتردد في ادراج " على جناح التبريزى وتابعه تقه " لالفريد فرج في عداد المسرحيات الملحمية البريختية علما بأنها تحافظ على الجدار الرابع ، ونرفض بشدة أن تنسب مسرحية كمسرحية " الحداد يليق بأنتيغون " ، على الرغم من أن موءلفها " رياض عصمت " يريد أن يكسر جدار الوهم بين الخشبة والمتفرج منذ البداية ، فيقدم لنا " وصيفا " يخاطب الجمهور على النحو التالي : " مساء الخير ، تبدأ كثير من مسرحيات السادة بالخدم ، لكنهم دائما بالطبع يلعبون ادوار الكومبارس ٠ معظم الموءلفين المسرحيين على مايبدو لا يعتبرون أن لهم اى حق في ان يتصوروا مثل اسيادهم ادوار البطولة والنبل " ٠ (١)

ومهما يكن من أمر ، فان ازالة الجدار الرابع في المسرح الملحمي العربي تتم بطرق مختلفة نحصرها في نوعين مختلفين ، وهما نوع الطرق المباشرة ، ونوع الطرق غير المباشرة ٠

أ ــ اما بالنسبة للطرق المباشرة فان الحوار يكون فيها متبادلا بين الممثل والمتفرج ، او يكون الخطاب موجها الى المتفرج دون افساح المجال له كي يناقش ويبدى آراءه ، اى ان الجمهور في هذا النوع من العلاقة المباشرة بين الطرفين الاساسيين قد يكون مشاركا فعالا ، وقد يكون ايضا متقبلا مشاركا داخليا لا خارجيا ، او مشاركا نفسيا لا ماديا ٠

١ ــ لعل مسرحية سعد الله ونوس " حفلة سمر من اجل ٥ حزيران " تعد احسن مثال نستهل به الحديث عن مشاركة الجمهور الفعالة في المسرح العربي الملحمي ٠ فمنذ البداية نرى جدار الوهم بين الخشبة والقاعة ينكسر مباشرة ، ولا يشرع الممثلون في الحوار

---

(١) عصمت ، رياض : الحداد يليق بأنتيغون ، دار المسيرة ٠ الطبعة الاولى ٠ بيروت ١٩٧٨ ٠ ص ١٠ ٠

كما هو مألوف لدى بريخت اوغيره من الملحميين العرب وغير العرب ، بل يشرع المتفرجون في الاحتجاج على تأخر العرض المسرحي والتذمر من عدم احترامهم ، فيأخذون في الصفير ونثر عبارات تنم عن نفاد صبرهم :

" — ماهذا ؟ لسنا عبيد آبائهم ..
— ياللمهزلة ! أهو فندق أم مسرح !
— عطل فني .
— كالخطأ المطبعي ، تبرير سهل لكل الحماقات .
— أو لعلها أزمة وراء الكواليس .
— أو أن الممثلين ضيعوا أدوارهم " (١)

وبعد ذلك يدخل " المخرج " فيحاول أن يعتذر لهم ويشرح اسباب " المؤامرة " التي حيكت للايقاع به في هذا " المأزق " ، كما يزعم ، ويحمل المؤلف المسرحي " عبد الغني الشاعر " جزءا كبيرا من مسئولية هذا الخلل ، فيحضر ممثلا كي يؤدى دوره تجسيدا حرفيا لملابسات سوء التفاهم بينهما ، ولكن المؤلف يفاجئ المخرج فينهض من بين المتفرجين ويصر على اعتلاء خشبة المسرح كي يؤدى دوره بنفسه ، ويرفض أن يتقمصه ممثل ما دام هو موجودا .

وحين يتضح وجه الخلاف بين المخرج الذى يهمه الربح المادى — كما يبدو — مادام لا يريد أن يفوت فرصة الهزيمة فيكلف المؤلف بصياغة مسرحية " صفير الارواح " — وبين المؤلف الذى تهمه الحقيقة ، يتدخل المتفرجون ليحسموا الخلاف بوصفهم المعنيين بالامر الذين عاشوا الاحداث ، ولذا فانهم هم وحدهم الذين يستطيعون أن يرسموا الواقع بتفاصيله ويضعوا أيديهم على خلفيات الهزيمة .

ان المتفرجين يصعدون على خشبة المسرح ويندفعون في النقاش " اندفاعات شبيهة بالانفجار . انهم يتخطون في تفزات سريعة حواجزهم الداخلية ، ويمضون معما يثيرون من الشؤون في حركة متنامية لا يمكن السيطرة عليها "(٢) على حد تعبير سعد الله ونوس نفسه .

---

(١) ونوس ، سعد الله : حفلة سمر من اجل ٥ حزيران . ص٥—٦ .
(٢) المصدر نفسه . ص١٠٨ .

وهذا ما يجعل المخرج يخرج عن طوره ويستنجد بالشرطة في آخر المسرحية بعد ان فشل في تكميم افواههم وتخديرهم بالموسيقى والرقص اللذين كان يريد أن يستعيض بهما عن المسرحية ويملأ بهما الفراغ .

لنتابع طرفا من النقاش الذى كان يدور . نحن الآن مع المتفرجين السادرين في حمى الصراحة ، وهم يقارنون بيننا وبين الفيتناميين الذين انتصروا على الامبريالية الامريكية ، على الرغم من انهم كانوا هم الآخرون فلاحين وفقراء لايجدون ما يقتاتون به حين تأكل القنابل ارزهم :

" متفرجون : (من الصالة ، بصوت واحد) واين نحن من الفيتناميين !

المتفرج ٢ : لكنهم ليسوا غرباء في ارضهم ، لكنهم لايعيشون في جزر منفية ، لكنهم ليسوا ارقاما مبعثرة في سجلات نفوس مهترئة .

متفرج ٣ : (من الصالة) ايضا ليسوا حشرات على الارض كالنمل ، كالدود .

(ويخرج من الصفوف ليقف في الممر الموازى) .

متفرج ٤ : وليسوا دوابا غذاؤها اعشاب الارض والاماني اليائسة .

(ويخرج من الصفوف ليقف في الممر الموازى) .

المخرج : (مبهوتا .. لاعضاء الفرقة) ألا ترون ؟ يتجاوزون كل حدود ..لا .. لن نسمح لهم " .(١)

ان مشاركة المتفرجين في الحوار على هذا النحو ليس كفيلا بازالة جدار الوهم فحسب بل يمكن القول انه كفيل بخلق وجود حقيقي وانصهار للهواجس الاجتماعية والفكرية والنفسية في بوتقة واحدة .

ليس من شك في ان المتفرج الذى دفع ثمن التذكرة ليشاهد المسرحية يدرك جيدا ان الممثل الذى ينهض من جانبه في القاعة ليعلق ويناقش ويغضب ويصرخ ويسخر ويضحك

---

(١) ونوس ، سعد الله : حفلة سمر من اجل ٥ حزيران . ص ١٠٧-١٠٨

او يتألم ، ممثل محترف أنفق الساعات الطوال في الدربة والمران على تأدية دوره . ولكن ذلك لايحول دون احساس المتفرج بانكسار جدار الوهم ومسئوليته عما يطرح من آراء وما يتخذ من مواقف .

ان هذا النوع من التواصل بين خشبة المسرح والقاعة يعد خطوة جبارة في سبيل خلق تواصل مرتجل بين الطرفين — وهو ما لم يجرؤ بريخت نفسه على الدعوة اليه — على غرار ما يتمناه سعد الله ونوس الذى يحلم " بمسرح تمتلىء فيه المساحتان . عرض تشترك فيه الصالة عبر حوار مرتجل وغني يؤدى في النهاية الى هذا الاحساس العميق بجماعيتنا وبطبيعة قدرنا ووحدته " (١)

وهذا التواصل الحميم بين خشبة المسرح والقاعة ، هذا التواصل الذى يحققه سعد الله ونوس يكاد يحققه سالم النحاس في "الانتخابات" . فبعد أن يحيي "المخرج" المتفرجين ويقدم لهم نفسه ، ويعطيهم فكرة عن موضوع المسرحية المزمع عرضها ، يخبرهم بأن المسرحية تختلف عن المسرحيات التي اعتادوا مشاهدتها ، لان الدور الرئيسي فيها سوف يسند الى واحد من بين المتفرجين ، واضافة الى هذا فانه يقترح عليهم ان يشاركوا في التمثيل : "ولعلكم انتم ستتولون القيام بسائر الادوار اذا اقتضى الامر .. ولا بأس عليكم ، فنحن نقبل الهواة ، بل نقبل أى شخص يحب أن يجرب نفسه في لعبة التمثيل". (٢)

ويعبر في البداية ثلاثة من المتفرجين عن رغبتهم في المشاركة في التشخيص ، فينتقي المخرج من بينهم "عباد" خريج الجامعة الذى شب في بلدية " الكرك " مكان أحداث المسرحية .

وعلى التو يضعنا سالم النحاس على أبواب موضوع "الانتخابات" من خلال سؤال وجهه المخرج الى "عباد" عما اذا كان يذكر أنه سبق له أن مارس حقه الانتخابي — هو الذى عاش فترة طويلة من عمره في "الكرك" ، فيؤكد انه ما منح ذلك الحق قط ، وحتى في المدرسة الابتدائية كان المدير هو الذى يعين " عريف الصف " الذى كان " دائما الاقوى جسدا او الاوفر مالا .. والأفشل في الدروس ". (٣)

---

(١) ونوس ، سعد الله : مقدمة " مغامرة رأس المملوك جابر " . ص ٤٣ .
(٢) النحاس ، سالم : الانتخابات . ص ٧ .
(٣) المصدر نفسه . ص ٩ .

ان المتفرج حتى الآن يحس أن جدار الوهم منكسر تماما ، وأن الأمر لايعدو أن يكون مجرد طرح لقضية واقعية على الرأى العام ٠

وعندما يفتح المخرج الستارة ويعلن عن بداية التمثيل لاتنقطع الصلة بين القاعة والخشبة ، بل اننا ما نلبث أن نرى متفرجة — وهي سلمى — تنهض من مقعدها وتقترب من الخشبة طالبة من عباد — الذى كان قد انخرط في معمعة القضية واخذ يحاول في البداية أن يدافع عن حقه وحق الشعب بالقانون — أن يصطحبها معه الى محام ، عسى أن تسهم في الدفاع عن حق المرأة في الانتخاب ٠

ويمعن المؤلف في ازاحة الحدود والسدود بين القاعة والخشبة على هذا المنوال ، فيبيح لمتفرجين آخرين ان يتدخلوا في النقاش من حين لآخر ، بل يبيح لهم أن يعتلوا خشبة المسرح بحرية ٠

وحين يملي عباد نص عريضة باسم الشعب تطالب بممارسة حق الانتخاب ، تقدم للجمهور كي يوقع عليها :

" متفرج ٩ : كأننا سنحصل على آلاف التواقيع ٠

سلمى : سنبدأ بأنفسنا أولا ٠٠ اننا الآن نؤلف لجنة تحضيرية قاعدية ٠ نأخذ اولا توقيعات الذين في الصالة ونتفاهم مع الاخوة والأخوات فيها على تأليف لجان تحضيرية قاعدية أخرى تقوم بنفس عملنا ٠٠ وتفرغ هذه العريضة بحشرات النسخ ونخرج بها الى الشارع" ٠(١)

وهكذا ينتشر الممثلون في أرجاء القاعة لجمع التوقيعات ، وكأن الأمر جد في جد ٠

ان سالم النحاس في هذه المسرحية استطاع أن يقيم جسورا داخلية وخارجية بين العرض والقاعة ، وأن يخلق وجودا واقعيا وحقيقيا يمكن أن يؤدى الى اندفاع بعض المتفرجين

---

(١) النحاس، سالم : الانتخابات ٠ ص٤٥ ٠

تلقائيا الى المشاركة الفعالة ، اذا عرضت المسرحية في وسط تعود أهله أن يمارسوا حريتهم، خاصة وأن المخرج كان يلح على حرية الاسهام في الحوار (١).

وهذا التواصل الذى انشأه كل من " سعد الله ونوس" و "سالم النحاس" بين المتفرج والممثل ، نجده أيضا في مسرحية " التصفية " لـ " نواف أبي الهيجاء " الذى يقدم لنا جوا شبيها بالجو الذى رأيناه في مسرحيتي ونوس والنحاس .

ان "نوافا أبا الهيجاء " يتبع الأسلوب ذاته في ازالة الجدار الوهمي بين القاعة والخشبة المسرحية ، وذلك من خلال فسح المجال أمام المتفرجين ليناقشوا الممثلين و "المخرج " و "المؤلف " ، ويعبروا عن انطباعاتهم عما يرونه . (٢)

وبعد ، فاننا نلاحظ في هذا النص وفي النصين آنفي الذكر ، دعوة ضمنية الى مسرح مرتجل مفتوح ، لأن النص هنا غير مكتمل ، أو يريد مؤلفه الا يكون مكتملا على الأقل ، حتى يفسح المجال للمتفرجين أن يكملوه .

وكما ألمحنا من قبل فان بريخت نفسه لم يدع الى هذا النوع من المسرح الذى يريد أن يكسر جدار الوهم كلية ، ويحيل العرض الى شيء من قبيل الندوة الاجتماعية أو السياسية ، على نحو ما كان يريد مسرح " الحكواتي " اللبناني الذى سبق لنا أن تحدثنا عنه .

وعلاوة على ذلك فان هذا المسرح المرتجل يحتاج في نجاحه الى دراسة اجتماعية ونفسية للوسط الذى يراد انشاؤه فيه . وقد فطن الى ذلك سعد الله ونوس الذى أكد أن الموهبة وحدها لاتكفي للارتجال ، بل لابد من "بحث طويل في ظروف البيئة وبنيتها" .(٣)

ذلك أن الارتجال لا يمكن أن يتحقق في كل المجتمعات . ان ازالة الجدار الرابع عندنا ـ مثلا ـ يقتضي أن تمحى تلك الرواسب النفسية التي استقرت في اعماقنا وأصبحت

---

(١) النحاس، سالم : الانتخابات . ص ٢١ ، ٣١ .
(٢) ابو الهيجاء ، نواف : التصفية . منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي . دمشق ١٩٧٢ . ص ١٢ ، ١٦ ، ٢٢ ، ٢٨ ، ٣١ ، ٤٧ ، ٥٦ ، ... الخ
(٣) ونوس، سعد الله : مقدمة " مغامرة رأس المملوك جابر " . ص ٤٣ .

تعوقنا عن ممارسة حريتنا بجرأة عفوية . انه من الصعب أن ينهض أى متفرج في القاعة ليعتلي خشبة المسرح ويعبر عن افكاره دون وازع ديني او سياسي أو أخلاقي ، لانه تعلم الخوف منذ قرون طوال . وحتى لو اصدرنا قانونا يبيح التعبير الحر فاننا لن نتوقع أن يشارك المتفرجون بتلقائية مطلقة ، مادامت تلك الحواجز والرواسب تعيش في أعماقنا . ان ممارسة الحرية تقتضي شرطها الاساسي ، وهو أن تكون نابعة من الداخل أولا وقبل كل شيء .

ويبدو أن "معين بسيسو" في مسرحيته "الصخرة" لم يكن يرغب في الوصول بتحطيم الجدار الرابع ومد الجسور بين القاعة والخشبة الى حد التفكير في مسرح ارتجالي ، بل كان يفسح المجال للتواصل في حدود .

"احد المتفرجين : فلنكسر هذه القبه ..
ولنخرجه من تحت الأحجار ..
المتفرج الثاني : اسكت ، نحن هنا نتفرج .." (١)

على هذا النحو كان معين بسيسو يسمح بمشاركة المتفرجين في النقاش .

٢ــ وفيما يتعلق بالوجه الآخر من التواصل المباشر بين القاعة وخشبة المسرح نستطيع أن نضرب أمثلة عديدة . أولها " بيت الجنون " لتوفيق فياض حيث نرى أستاذ التاريخ "سامي " يقترب من الجمهور من حين لآخر ويخاطب الحاضرين دون حرص منه على معرفة آرائهم الخاصة أو حرص على سماع اجاباتهم على أسئلة كان يطرحها عليهم .

" يا اله السماء !
أنتم ! ..
ماذا تفعلون هنا ؟
كيف دخلتم دارى بحق الشيطان ؟ !
كيف استطعتم ذلك ؟ ! " (٢)

---

(١) بسيسو ، معين : الاعمال المسرحية . ص٣٥٦ــ٣٥٧ .
(٢) فياض ، توفيق : بيت الجنون . ص٢٩ .

هكذا يخاطب " سامي " المتفرجين حين يكتشف فجأة أنه ليس وحده في المسرح وأن هناك أناسا " يتطفلون " عليه ، فينصتون الى حديثه المتوتر مع نفسه ويهتكون سر هواجسه

وأحيانا أخرى نراه يختار متفرجا معينا كي يطرح عليه أسئلته ويخمن اجابات مفترضة عنها ، على نحو ما فعل مع احدى الحاضرات :

أعني .. أعني أن تكوني مجرمة ؟
وأن تقضي على كل اثر لجريمتك ؟ !
(مستدركا)
أوه .. لم أقصد .. أعني ..
كنت أعني .. أعني ..
أن يكون جنينك من صنع حداد .
ثم .. ثم يميته ؟
أجل .
هذا ما كنت أعنيه بالضبط !
(بسرور)
أشكرك ..
لا يتحتم علي ذلك ..
ولكنني أشكرك !
مجرد أن تنتصري لرأيي ،
أن تحاولي اقناع غيرك بصحة رأيي ،
تميل بكفة الغلبة لي في النهاية " .(١)

واذا كان توفيق فياض يضفي على هذه العلاقة بين القاعة والخشبة شيئا من اللاوعي ، مادام الشاب " سامي " يخاطب الجمهور وكأنه يهذي — وهي الحال التي لا تتطلب مشاركة مادية من المشاهدين ، فان " وليد اخلاصي " في مسرحيته " سهرة ديموقراطية على الخشبة " يقدم لنا شخصيات تخاطب الجمهور وتطرح عليه أسئلة هي الأخرى دون أن تفسح

(١) فياض ، توفيق : بيت الجنون . ص٥٣ــ٥٤ .

له مجال الاجابة ، على الرغم من كون تلك الاسئلة واعية وان تلك الشخصيات طبيعية عادية .

"ألا تستغربون معي وتتساءلون لم المسرح يقدم ليلا في بلادنا ؟ ! أليس هذا بدليل على أنه للتسلية وتمضية الوقت ؟ أتراه تسلية لنا أم لكم ؟ "[١]

هكذا يطرح " الاستاذ " أسئلته على المتفرجين في " سهرة ديموقراطية " دون انتظار اجاباتهم . وهذا ما يفعله "الغرباء" في آخر المسرحية ذاتها[٢].

وقد ينشيء المؤلف هذا النوع من العلاقة بين القاعة والخشبة بواسطة الجوقة التي تقف في مواجهة الجمهور فتعلق على الاحداث ، أو تدلي ببعض المعلومات كي ترسم خلفيات تلك الاحداث ، أو تستخلص العبرة مما جرى مزجية النصح والموعظة للمشاهدين .

في مسرحية "سليمان الحلبي" لالفريد فرج نجد أمثلة كثيرة لعلاقة الجوقة بالمتفرجين وازالة جدار الوهم . ان تدخل الجوقة عقب مشهد اعتداء اللصوص على بعض المسافرين وما كان من شجار بينهم وبين سليمان الحلبي ورفيقه يعني - فيما يعنيه - اقامة تواصل بين الخشبة والقاعة : " اذا كان الغزو بالسلاح يخلق للغزاة حقا من العدم ، فان المناسر يحق لها ما تغتصبه من مال في الطريق "[٣]. كذلك خاطبت الجوقة المتفرجين اثر سطو " حداية " وأعوانه على الفلاحين الفارين من الهجوم الفرنسي .

وفي بداية المسرحية نرى الجوقة تعطينا لمحة تاريخية عما كان من غزو الفرنسيين لمصر : " في الرابع عشر من أبريل سنة ١٨٠٠ أنذر الجنرال مدينة مصر بالتسليم ، ورفض الثوار الانذار . وفي اليوم التالي بدأ الهجوم ... الخ "[٤].

الجوقة هنا تتواصل مع المتفرج ، على الرغم من أنها لم تصدر حركة أو اشارة تنبه الى

---

(١) اخلاصي ، وليد : سهرة ديموقراطية على الخشبة . ص ٩ .
(٢) المصدر نفسه . ص ٩٤ .
(٣) فرج ، ألفريد : سليمان الحلبي . ص ٥٢ .
(٤) المصدر نفسه . ص ١٩

أنها تعنيه بكلامها ، خاصة وأن ألفريد فرج يقدمها " في مشهد محايد "[١]، لانها لو لم تكن كذلك لالتبس الامر قليلا على المتفرج .

وفي مسرحية " النار والزيتون " نرى ألفريد فرج ينشئ علاقة بين المشاهدين والممثلين منذ البداية ، وذلك حين يجعل المغنين يخاطبون المتفرجين على النحو التالي :

" المسألـة تخصك !
ان كنت في لبنان ، في ليبيا .. كنت في المغرب ..
اوعى تقول — ميهمنيش .. المسألة تخصك .
علشان عليك الدور .. حيجي بعدنا دورك .
علشان حياتك .
علشان بلادك .
حريتك ، دارك ، ومستقبل ولادك .
المسألة تخصك " [٢]

وفي " اتفرج ياسلام " للدكتور رشاد رشدى لاتكتفي الجوقة بهذا التواصل الذى رأيناه في " سليمان الحلبي " ، بل توجه الخطاب الى المتفرجين بلفظ صريح على النحو التالي :

" ألف تحية وألف سلام
للموجودين
لولا نفسهم
لولا وجودهم
كلنا فضلنا
كده واقفين
مطرح ماكنا
من سنين " . [٣]

---

(١) فرج ، ألفريد : سليمان الحلبي . ص١٩
(٢) فرج ، ألفريد : النار والزيتون . ص٧٠ .
(٣) رشدى ، د . رشاد : مسرح رشاد رشدى . ص ٢٤٦ (الجزء الثاني) .

ب- واما بالنسبة للطرق غير المباشرة للتواصل بين الخشبة والقاعة فانها تتم على ثلاثة أوجه :

١- اولها أن يجرى الحديث عن المسرح على الخشبة ، بحيث يذكر المتفرج أن ما يعرض أمامه مجرد تمثيل وأنه يشاهد المسرح لا الحياة .

ويقدم لنا كتابنا المسرحيون الملحميون أمثلة عديدة على ذلك . ففي " العشاق لا يفشلون " يطرح الممثلون مشكلة المسرح الذى يناسب العصر ويخدم قضايا العمال ، ويصف " سامر " - وهو عضو اللجنة الثقافية العمالية - المسرحيات التي يريدها بأنها " تحك بالملح على جرح الناس لتوءلمهم . مسرحيات تفضح الفساد أمامهم ، وتكشف الزيف في واقعهم " (١) وهذا ما يفعله الممثلون أيضا عندما يناقشون مشهدا مسرحيا اقترح عرضه على العمال في المصنع فأبدى " سامر " تحفظه عليه : " لكننا بحاجة الى شيء اكثر عمقا . الى مشهد يناقش أمورنا بشكل أوضح " (٢)

أما وليد اخلاصي فانه يقدم لنا الممثلين في مدخل " سهرة ديموقراطية " وهم يناقشون " المتعة " في المسرح (٣)

وفي " الفرافير " نرى " عامل الستار " يضيق ذرعا بالممثلين الذين أخلوا بنظام المسرح وتجاوزوا الوقت المحدد - وهم سادرون والمتفرجين في مناقشة المشكلة العويصة التي تطرحها المسرحية - لنهاية العرض، فيعتلي خشبة المسرح محتجا :

" جرى ايه ياجدعان انتوا فاكرينه مسرح أهلي من غير نظام ، وتتكم انتهى . من زمان وايدى حازز فيها حبل الستارة م الصبح لما حايقطعها انكو تنهوها ما فيش فايدة .. هو مافيش نظر .. ما فيش احساس " (٤)

---

(١) بلبل ، فرحان : العشاق لا يفشلون . ص ١٧ .
(٢) المصدر نفسه . ص ١٥ .
(٣) انظر " سهرة ديموقراطية على الخشبة " لوليد اخلاصي . ص ١٠ .
(٤) ادريس ، د . يوسف : الفرافير . ص ١٩٢ .

ونجد في أعمال معين بسيسو كثيرا من هذه التلميحات التي تبدد الوهم . ففي " مأساة جيفارا "[١] يرد ذكر المسرح على ألسنة الممثلين من حين لآخر ، وكذلك الأمر بالنسبة لمسرحية "ثورة الزنج" .[٢]

وليس شرطا أن تذكر كلمة " مسرح " كي يهتز جدار الوهم ، بل اننا نجد كلمات أخرى او مصطلحات مسرحية تؤدي الوظيفة ذاتها . فعندما يسمع المتفرج " الشاب الخامس" في " باب الفتوح " لمحمود دياب يقول : " علينا الآن أن نسترد أسامة من صحراء فلسطين.. ونستأنف لعبتنا " ،[٣] يذكر فورا — ان كان قد اندمج — أن ما يراه لعبة ليس الا ، وهذا اللفظ يتردد على ألسنة الممثلين في " باب الفتوح "[٤] وفي " ليالي الحصاد "[٥] أيضا .

وأحيانا ينبه الجمهور بلفظ " التمثيل " أو " التشخيص " ، كما نجد في " ليالي الحصاد " ، كأن يعلق " البكري " على تقليد أحد الممثلين له : " فيه غلطة صغيرة وجعت فيها .. وانت بتشخصني " ،[٦] وهذه الكلمة — أو مرادفها — تستعمل كثيرا في المسرحية ذاتها .[٧]

ويستخدم معين بسيسو اشارات اخرى تحقق الغرض نفسه ، مثل " المخرج "[٨] و" المؤلف "[٩] ، و " الكومبارس "[١٠] و" الكواليس "[١١] ، و " الخشبة "[١٢] .. الخ .

وقد يعلن الممثل عن بداية " الباب " أو نهايته مثلما حدث في " ليالي الحصاد " .[١٣] كما يمكن أن ينوه الممثل بكاتب مسرحي معروف مثل " بريخت " على نحو ما فعل " الاستاذ " في مسرحية " ليلى والمجنون "[١٤] لصلاح عبد الصبور :

---

(١) انظر " الاعمال المسرحية " لمعين بسيسو . ص ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ على سبيل المثال .
(٢) انظر المصدر نفسه . ص ١٨١ ، ١٨٢ ، ١٨٣ .
(٣) دياب ، محمود : باب الفتوح . ص ٧٦ .
(٤) انظر المصدر نفسه . ص ١٧ ، ٢١ ، ٢٢ .
(٥) انظر " ليالي الحصاد " لمحمود دياب . ص ١٠٤ .
(٦) المصدر نفسه . ص ٩٤ .
(٧) المصدر نفسه . ص ٤٩ ، ١٠٠ ، ١٠٦ ، ١٥١ .
(٨) انظر " الاعمال المسرحية " لمعين بسيسو . ص ١٤٥ .
(٩) المصدر نفسه . ص ١٦٠ .
(١٠) المصدر نفسه . ص ١٧٥ .
(١١) المصدر نفسه . ص ١٨٣ .
(١٢) المصدر نفسه . ص ١٠٣
(١٣) انظر " ليالي الحصاد " لمحمود دياب . ص ١٠ ، ٤٩ .
(١٤) انظر المجلد الاول من " ديوان صلاح عبد الصبور " . ص ٧٤١ .

وهكذا فان كتابنا المسرحيين الملحميين استطاعوا أن " يتفننوا " في ابتكار التلميحات التي توحي للمشاهد بأن ما يراه على خشبة المسرح لا يعدو أن يكون تمثيلا .

٢ـ ثانيها أن توزع الأدوار على الممثلين أمام الجمهور . ان " الفرفور " يبحث عن واحد من المتفرجين يؤدى دور " السيد " في مسرحية " الفرافير " ليوسف ادريس، كما يبحث عن واحدة تؤدى دور الزوجة[1] وبتطور الأحداث نرى الممثلين يتبادلون الأدوار فيصبح " الفرفور " سيدا ، و " السيد " فرفورا . وفي " اتفرج ياسلام " يجعل رشاد رشدى " سعيدا " صاحب خيال الظل يوزع الأدوار على ممثلي " البابه " أمام الجمهور كذلك ، ثم يعود هو الآخر فيعيد توزيعها من جديد على النحو التالي :

" سعيد	:	يالله . عبد العال خد مكان التاجر ابن النعمان .. وانت التاجر رضوان بن رضوان .. وانتي تتقي مع جوزك في الدكان ، وانتم (لبقية الجوقة) الناس في السوق ..
أحد الرجال	:	وانا كمان ؟
سعيد	:	أيوه
نفس الرجل	:	بس انا السلطان ..
رجل آخر	:	وأنا ابن السلطان .. "[2]

وبهذه الطريقة يستطيع الكاتب المسرحي أن يؤكد للمتفرجين بالحركة واللفظ هذه المرة ـ لا باللفظ وحده ـ أن ما سوف يعرض عليهم وهم فحسب، ولا يفعل ذلك في بداية المسرحية فقط ، ولكنه قد يعيده مرة ثانية وثالثة وخامسة ، وكأنه يخشى أن يكون المشاهد قد اندمج مع الخشبة وغرق مع الأحداث فأصبح يظنها حقيقة واقعية . وهذا ما نراه بشكل واضح في " ليالي الحصاد " حيث نرى أهل القرية يسهرون ويتسامرون ويمارسون " لعبتهم " المفضلة ، وهي التشخيص الذى يسمح لهم بتقمص بعضهم بعضا . وقد يحدث من حين لآخر أن يحتج المشخص ـ بفتح الخاء ـ على المشخص الذى يتقمصه . كما أنه قد يحدث أن يكون ممثل ما يؤدى دورا معينا ، ثم يحلو له أن يؤدى دوره هو ، كما فعل " على الكتف " الذى مثل دور " البكرى " ثم تخلى عنه فجأة ليمثل دوره هو في موقف مع والدته : " ميت

(١) ادريس، يوسف : الفرافير . ص ٦٨ وما يتبعها .
(٢) انظر الجزء الثاني من " مسرح رشاد رشدى " . ص ١٢٧ .

مرة جلت لك يامه أنا مشزارع ولا جالع ٠٠ انا عدتش بتاع زراعة ٠٠ انا بتاع عربيات".[1] وبعد ذلك يعود من جديد الى تمثيل دور البكرى الذى كان موجودا ليؤدى دورا آخر ، أو يعلق على من يشخصه أو يذكر أمورا تلقي ضوءا على خلفيات الصراع بين القريتين المتجاورتين في المسرحية ٠

وفي "حفلة سمر" يرفض "عبد الغني الشاعر" أن يشخصه ممثل مادام موجودا في القاعة ، فينط على خشبة المسرح ليؤدى دوره بنفسه ، كما رأينا من قبل عرضا ٠ وكذلك الامر بالنسبة لمسرحية "الانتخابات" التي يجرى توزيع الادوار فيها على مرأى من المتفرجين وبمشاركتهم ٠

واحيانا نجد كتابنا الملحميين يقدمون مسرحا داخل مسرح ، ويجعلون الممثلين — في هذه الحال — يؤدون دورين بالضرورة ، ويوزعون الدور الثاني حتما امام المشاهدين ٠ ان فرحان بلبل في " لاتنظر من ثقب الباب" يجعل الممثلين — الذين يعن لهم أن يمثلوا حكاية " السلطان ووزرائه " — يتقاسمون الأدوار أمام الجمهور على هذا الغرار :

" نجوى	:	أنت مهرج مولانا السلطان ٠
نعيم	:	ما يعني ذلك ؟
نجوى	:	تقول ما يخطر على بالك دون أن تخشى شيئا
نعيم	:	ياسلام
رشيد	:	وأنت ؟
نجوى	:	أنا الجارية ٠ اقتربوا مني حتى أشرح لكم أدواركم ".[2]

بعد تشخيص هذه المسرحية التي كانت ذات علاقة بموضوع المسرحية الأم ، يستنكف مدير المعمل وأتباعه عن مواصلة "اللعبة" التي أزاحت الستار عن تلاعبهم بمصالح العمال ضمنا ، ويعودون الى أدوارهم الأولى.[3]

(١) دياب ، محمود : ليالي الحصاد ٠ ص٥٩ ٠
(٢) بلبل ، فرحان : لاتنظر من ثقب الباب ٠ ص ٢٩ ٠
(٣) المصدر نفسه ٠ ص ٣٥ ٠

وفي " سهرة ديموقراطية على الخشبة " نرى " الاستاذ " يقدم زملاءه الممثلين للجمهور ويعرف بالأدوار التي سوف يؤدونها ، ثم يفسح المجال لكل ممثل كي يعبر عن رأيه في دوره وموقفه منه على هذا النحو :

" الطبيب : (للجمهور) ارحب بكم . لقد أحببت دوري . في الحقيقة فكرت به منذ القراءة الأولى للمسرحية . أنا أحب أن ألعب دور الأطباء ، فهم يستأثرون باهتمام الناس في الحياة العادية وعلى المسرح أيضا . الطبيب عنصر مقدس في بلادنا ".(١)

وحين تؤدي " لعبة " السهرة غرضها ، ويتم فضح الطبقة البورجوازية يعود الممثلون الى شخصياتهم السابقة ، ماعدا " الأستاذ " الذي يرفض ذلك ويصر على مواصلة " اللعبة " التي تصبح لديه حقيقة جادة وواقعا لايتردد في التهديد باطلاق النار على زملائه من أجل استمراره واصلاحه .

اذا كان وليد اخلاصي قد نجح في كسر جدار الوهم في البداية حين جعل الممثلين يناقشون فن المسرح ، ويخاطبون الجمهور ويعلقون على أدوارهم ، فانه عاد قبل نهاية المسرحية فبنى ذلك الجدار من جديد ، بل انه حين يقدم لنا " الأستاذ " مصمما على استمرار الوهم الذي أصبح عنده حقيقة ، يوحي للمشاهد بأن اللعبة هي الحقيقة والحقيقة هي اللعبة . وهو هنا يذكرنا بالكاتب المسرحي الايطالي " لويجي بيرانديللو " الذي طالما عزف على هذا الوتر في أعماله.(*)

وبدلا من توزيع الادوار على الممثلين أمام الجمهور نرى فرحان بلبل يلجأ الى طريقة أخرى في مسرحيته " القرى تصعد الى القمر " تعتمد في كسر جدار الوهم على الحركة وحدها دون اللفظ ، وذلك من خلال قيام الممثلين بلبس ثيابهم التي تعود الى العهد العثماني امام المتفرجين.(٢)

---

(١) اخلاصي ، وليد : سهرة ديموقراطية على الخشبة . ص ١١ .

(*) انظر على سبيل المثال مسرحيته "٦ شخصيات تبحث عن مؤلف " . ترجمة اسماعيل محمد . سلسلة روائع المسرح العالمي . عدد ١٤ . الشركة التعاونية للطباعة والنشر . القاهرة ؟ ، وانظر ايضا " هنري الرابع " . ترجمة محمد اسماعيل محمد . الدار القومية للطباعة والنشر سلسلة مسرحيات عالمية . القاهرة ١٩٦٦ .

(٢) انظر " القرى تصعد الى القمر " لفرحان بلبل . ص ٣٨ .

٣— أما ثالث أوجه الطرق غير المباشرة فهو تركيب قطع الديكور أمام المشاهدين .

فالممثلون في "مأساة جيفارا" لمعين بسيسو يبرزون من خلف الكواليس وهم "يدفعون عرباتهم اليدوية ويقومون بتغيير الديكور .. ويقيمون الديكور من جديد"[١] وتفتح الستارة على قطع الاثاث المتفرقة على خشبة المسرح دون ترتيب في مسرحية فرحان بلبل "لا تنتظر من ثقب الباب". وقد فعل هذا — بالطبع — عن قصد حتى يرتب كل شيء أمام المتفرجين ، ولهذا نرى الممثلين بعد قليل يشرعون في ترتيب الاثاث بحيث "يأخذ المسرح شكل غرفة عادية".[٢] وحين تنتقل الاحداث في المسرحية الى زنزانة "فؤاد" مدير المعمل يرتب الممثلون قطع الاثاث البسيطة على مرأى من المشاهدين.[٣]

هذا ما يفعله وليد اخلاصي كذلك في "مقام ابراهيم وصفية" ، اذ يتقدم "المنشد" مع الممثلين على خشبة المسرح ويعلمهم بأن المنشدين سوف يطربون الجمهور بينما يستعدون هم لاستكمال المناظر والالبسة وصنع مشهد يمثل مقاما.[٤]

* * *

ومهما يكن من أمر ، فان اقامة التواصل بين القاعة والخشبة وتحطيم جدار الوهم بين الطرفين قد تحقق بشكل جيد باندفاع المتفرجين الى الخشبة ومشاركتهم في الحوار ، أو باندفاع الممثلين الى القاعة ومناقشتهم . ولكن هذه الطريقة تحتاج الى اختلاط واسع النطاق بين المتفرجين والممثلين على نحو ما نرى في "حفلة سمر" او "الانتخابات" حيث ينوف عدد المشاركين من الجمهور عن العشرة . وهذا ما يقال عن نزول الممثلين الى القاعة . أما حين يكون العدد قليلا فان التواصل وتحطيم جدار الوهم لايتمان بشكل مرض ، لأن المشاركة تبدو في هذه الحال مفتعلة وممجوجة .

وازالة الوهم بطريقة غير مباشرة يبدو أسلم من مخاطبة الجمهور دون انتظار تعليقه أو رأيه . ان محمود دياب استطاع أن يزيل الوهم في "ليالي الحصاد" بلباقة دون أن يضطر

---

(١) بسيسو ، معين : الاعمال المسرحية . ص ١٣٩ .
(٢) بلبل ، فرحان : لاتنتظر من ثقب الباب . ص ٨ .
(٣) انظر المصدر نفسه . ص ٦١ .
(٤) انظر "مقام ابراهيم وصفية" لوليد اخلاصي . ص ١٠٤ .

الى جعل الممثلين يخاطبون المتفرجين من حين لآخر كي يذكروهم أن ما يجرى أمامهم مجرد تمثيل ٠

علاوة على كل هذا فان نسف الحائط الرابع ليس عملية شكلية فحسب ، بل يجب ان يكون عملية موضوعية أيضا ، والا فقد معناه وحق لقائل مثل ألفريد فرج أن يقول : " الحائط الرابع ، وان دمره المخرج من ناحية الشكل ، قائم من ناحية الموضوع ٠٠ وهو الحاجز الفاصل الذى لايزال فريق الممثلين المؤثر والجمهور المتأثر ٠٠ هؤلاء في حدودهم يتحركون ، وأولاء في حدودهم يستقبلون " ٠(١)

ان المواضيع الواقعية التي تطرح مشكلات المتفرج هي الكفيلة بازالة الجدار بين القاعة والخشبة أكثر من غيرها ، وتدمير الحائط الرابع من حيث الشكل لن يجعل الكاتب المسرحي بريختيا اذا كانت منطلقاته الفكرية والجمالية مختلفة عن منطلقات بريخت ٠

١٣ــ اذا كان الفكر في المسرح الدرامي يحدد الوجود ، فان الوجود الاجتماعي والمادى هو الذى يحدد الوجود في مسرح بريخت ٠ من هنا كانت الظروف المادية والاجتماعية هي المحرك الأساسي للعمال في "جان دارك قديسة المسالخ " ـ على سبيل المثال ، لقد كانت دوافع " جان دارك " في هذه المسرحية روحية أو فكرية دينية ، ان صح التعبير ، ولكن تلك الدوافع لم تلبث أن تغيرت بعد أن خضعت للتجربة والممارسة ٠ ومن هنا كذلك كانت هذه الظروف هي التي قد لعبت الدور الأساسي في تحريك شخصية " الأم شجاعة " و " شن تي " ، و " بونتيلا " وغيرها من الشخصيات ٠

وهذا ما نجده لدى جل كتابنا المسرحيين الملحميين الذين لم يكتفوا بتحديد أسباب الظواهر تحديدا موضوعيا اجتماعيا وماديا فحسب ، بل تجاوزوا ذلك الى تحديد دوافع الشخصيات على نفس الغرار ٠

في " العشاق لايفشلون " لفرحان بلبل تحدد ظروف العمال سلوكهم وشخصياتهم ٠ وكذلك تحدد شخصية التاجر " أبي محمود " بمهنته وثروته ٠ ويتأكد لنا هذا بشكل أوضح

---

(١) فرج ، ألفريد : دليل المتفرج الذكي الى المسرح ٠ سلسلة كتاب الهلال ٠ عدد ١٧٩ ٠ دار الهلال ٠ القاهرة ١٩٦٦ ٠ ص ١٣١ ٠

عند شخصية "خليل" في "الجدران القرمزية" للمؤلف ذاته . اننا في البداية أمام شاب ناقم على حياته الخاملة وجانح الى التمرد والثورة ، ولكنه كان فريسة للتردد وغموض الرؤية: "من أنا ؟ وما أنا ؟ والى أين أسير ؟ "[1] وتحاول "سعاد" خطيبته أن تخرجه من "جدرانه القرمزية" وتدفعه الى الانخراط في صفوف منظمة التحرير الفلسطينية ، فيغادر البيت حانقا على أخيه "سلمان" الذي يرى فيه انسانا جشعا يبتز أموال اخوانه الفلسطينيين المهاجرين ويجمع ثروته من عرقهم ، ولا يهمه سوى الربح المادي :

" سلمان : (الى أخيه) أترى كيف يكون العمل ؟ بضربة واحدة صغيرة ، نحقق ربحا كبيرا .

خليل : هذه لعبة قذرة .

سلمان : ويلك ، ماذا تقول ؟

خليل : أقول انها لعبة قذرة ، لا أحبها ولا أفهمها ".[2]

هكذا كان "خليل" ينظر الى أخيه "سلمان" . ولكن موت "سلمان" واستلام "خليل" مقاليد تجارته غيره تماما فصنع منه نموذجا لأخيه . انه يستغل عماله ولا يتردد في طرد من يطالب منهم بزيادة في الأجر ، ويتباهى بتضاعف رأسماله ، بل ان تحوله الرهيب يذهب به الى حد رفض توظيف الفتى "صلاح" الذي قطعت يده في سبيل الثورة الفلسطينية ، على الرغم من توسل والدته :

"الأم : خليل . دبر عملا لهذا الفتى المسكين .

خليل : كنت أتمنى ذلك ، لكني لا أستطيع .

الأم : لماذا يا بني ؟

خليل : عندي فائض من العمال . وقد فصلت اليوم عاملا لزيادته عن الحاجة .

الأم : لم يبق عندك الا كامل فقط . أنت بحاجة الى عامل ثان .

---

(١) بلبل ، فرحان : الجدران القرمزية . منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي . دمشق ١٩٨٠ . ص ٢٥ .

(٢) المصدر نفسه . ص ٣٠ .

خليل : أمي ، أرجوك ، لاتحرجيني ، لا أستطيع وكفى .
الأم : انه شاب عاجز ويستحق الشفقة .
خليل : هل تظنين أني أشرف على مأوى للعجزة ؟ .(١)

وهكذا ، فان " خليلا " يبدأ ثائرا وينتهي تاجرا مستغلا ، وهو الطريق الذى سبق لأخيه " سلمان " أن تطعمه من قبل .

واذن فان المادة في " الجدران القرمزية " هي التي تحرك الشخصية وتحدد ملامحها .

وفي " لاتنظر من ثقب الباب " تلعب الظروف المادية الدور الأول في تحديد ملامح شخصية " فؤاد " مدير المصنع المؤمم . لقد كان عاملا يتعاطف مع زملائه ، ولكنه سرعان ما يتغير سلوكه حين يصبح مديرا يتعامل مع صاحب المصنع القديم ويعقد معه الصفقات المريبة .

وفي " الملك هو الملك " لسعد الله ونوس ينتقل " أبو عزة " من الفقر الى حياة الترف والسلطان فتتخذ شخصيته ملامح جديدة . لقد استطاع أن ينوب " أبو عزة " عن الملك وأن يكون في مستواه .

أما يوسف العاني فيجعل الظروف المادية أيضا هي المحرك لشخصيات " المفتاح " . ان البحث عن " ضمانات " لحياة الطفل المنتظر هو الذى يقود الزوجين الى المغامرة والسير حتى وراء الأوهام . وكذلك فان الظروف المادية هي التي تقسم الشخصيات الى اغنياء مشغولين بأنفسهم يرتعون في حياة الترف داخل ابراجهم العاجية ، وفقراء يسعون وراء لقمة العيش ويكفون عن انجاب الأطفال خوفا على مصائرهم .

لكن هذا لايعني — طبعا — ان كل المسرحيين الملحميين العرب يحددون ملامح شخصياتهم بالظروف الموضوعية أو المادية ، بل هناك مسرحيون تتحدد ملامح شخصياتهم بالفكر ، ويكفي أن نذكر أعمال كاتب مسرحي مثل " وليد اخلاصي " على سبيل المثال ،

---

(١) بلبل ، فرحان : الجدران القرمزية ، ص ٧٣ .

باستثناء شخصيات قليلة مثل شخصيتي والد العروس في "فرح شرقي" و"أبي السـرور" و"أبي الكيف" في "مقام ابراهيم وصفية".

× × ×

وبعد، فانه من باب الانصاف والدقة أن نشير الى أن هذه الملامح الملحمية البريختية التي تعرضنا لها وتتبعناها في أعمال مسرحيينا قد توجد أحيانا بجانب ملامح أخرى أرسطية أو عبثية أو غيرها، ولكن هذه تظل لمسات خفيفة لاتطغى على اللون الملحمي. ولعل أحسن مثال نذكره في هذا المجال هو "الفرافير" ليوسف ادريس. وهذه النقطة سوف نعود اليها بشيء من التفصيل فيما بعد.

الباب الثالث

تقييم عام للمسرح العربي المتأثر ببريخت

الفصل الأول

تقيم فكري
(قيمة المضامين المطروحة)

بادئ ذي بدء يجدر بنا أن نقف قليلا عند حجم التأثير البريختي بين التأثيرات المسرحية الأخرى .. اننا نستطيع أن نستنتج من خلال الفصل الثاني من الباب الثاني من هذا البحث أن أثر بريخت في كتابنا المسرحيين كان متفاوتا بين كاتب وآخر ، كما نستنتج أن أثره لم يكن ينفي آثار الاتجاهات المسرحية العالمية الأخرى . ولكن الذي يجب أن نشدد عليه هنا هو أن آثار هذه الاتجاهات في كتابنا المسرحيين الملحميين تظل خفيفة بجانب الأثر البريختي الأساسي ، بل انها تنعدم تماما في اعمال كاتب مسرحي مثل سعد الله ونوس أو يوسف العاني ، أو محمود دياب ، أو بعض أعمال فرحان بلبل ، وألفريد فرج .

ويمكن أن نجد أمثلة عديدة تؤنسنا الي هذا الرأى وتزيل عنه صفة التعميم :

في مسرحية "الصراط" لوليد اخلاصي يتخذ "عبد ربه" البطل الرئيسي السخرية سلاحا يحارب به مظاهر معينة في المجتمع البرجوازى المستهلك . ان "عبد ربه" في هذه المسرحية يوزع انتقاداته اللاذعة يمنة ويسرة مما يستدر ضحك المتفرج دون أن يحقق الهدف الأساسي الذي كان بريخت يسعى اليه ، وهو التغيير .

" ما جمع مال من حلال قط ".[1] هل تعلمون لم سجنت أنا ؟ .. لانني رفضت أن يركبني واحد من أولئك التجار الذين يسرقون فيجوع الأطفال ".[2] " هذا زمان ليس فيه سوى الجهالة . لم يرق فيه صاعد الا وسلمه النذالة ".[3]

ان مثل هذه التعليقات التي كان ينثرها "عبد ربه" في الأدوار الهزلية التي كان يؤديها مرغما تمر مر الكرام علي ذهن المشاهد وتفقد قوتها التأثيرية في اطار السياق التنفيسي للمسرحية ، وهو السياق الذي يشكل ملمحا من ملامح المسرح الأرسطي "التطهيرى" ، علي الرغم من أن وليد اخلاصي كان يحاول دوما ان ينشئ علاقة بين الخشبة المسرحية والجمهور علي الطريقة البريختية .[4]

وفي مسرحية "بيت الجنون" يقدم لنا توفيق فياض مواقف مسرحية مسرفة في دراميتها ،

---

(١) اخلاصي ، وليد : الصراط . ص ٢٩ .
(٢) المصدر نفسه : ص ٦٠ .
(٣) المصدر نفسه : ص ٦٦ .
(٤) انظر المصدر نفسه . ص ١٢ ، ١٣ ، ١٥ ، ١٧ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٣٨ ، ٦٩ ، ١٠٢

وينطق بطله السلبي "سامي" أستاذ التاريخ بحوار داخلي ينضح مرارة وتوترا ، مما يقربه من المسرح الأرسطي التطهيري أيضا ، على الرغم من أن توفيق فياض بدوره كان يريد أن يصطنع الأسلوب البريختي في ازالة الوهم[1].

ونجد في "الفرافير" ليوسف ادريس ملامح درامية تنفيسية او "تطهيرية" تتمثل في التعريض ببعض نقائص الواقع المحلي ، على نحو ما يبدو لنا من خلال الحوار التالي الذي يدور بين "السيد" و "الفرفور" :

"السيد	:	مافيش يابني شغلانة عندك الواحد ياكل منها عيش بعرق جبينه؟
فرفور	:	فيه ٠٠ اشتغل حرامي ٠
السيد	:	طب أنا مستعد ٠
فرفور	:	تحب بقى تشتغل حرامي كبير واللا متوسط واللا حرامي على قد حاله ؟
السيد	:	ودى عايزة كلام ٠٠ حرامي كبير طبعا ٠٠
فرفور	:	خلاص بقى اشتغل في التصدير والاستيراد والمقاولات ٠
السيد	:	والحرامي المتوسط ؟
فرفور	:	ابقى افتح لك بقى جمعية تعاونية والا ابوتيك ٠
السيد	:	إلا دى ٠٠ واللي على قد حاله ٠
فرفور	:	"الغلبان بقى اللي بيسرق بعرق جبينه يطلع على مواسير يسطو على بيت ، ينشل له محفظة وتطلع فاضية ٠٠" ٠[2]

ان ادريس في هذا الحوار يغمز بعض مظاهر الفساد الناتجة عن سوء التطبيق الاشتراكي في مصر بأسلوب "تطهيري" لا "تغييري" ، وهو ما يشكل ملمحا من ملامح المسرح الأرسطي الدرامي طبعا ٠

واضافة الى هذا نجد ملامح أخرى في "الفرافير" تنتمي الى مسرح العبث ، كاختفاء شخصية "المؤلف" وظهوره فجأة ودون تعليل ،[3] وعودة "الميت" الى الحياة[4] ، واخفاق

(١) انظر "بيت الجنون" لتوفيق فياض ٠ص ٥١ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ٦٨ ٠
(٢) ادريس ، يوسف : الفرافير ٠ ص ٨١ ٠
(٣) انظر المصدر نفسه ٠ ص ١٣٧ ٠
(٤) انظر المصدر نفسه ٠ ص ١٥٧ - ١٥٨ ٠

كل التجارب " المعقولة " التي يمكن أن تحل اشكالية العلاقة بين الانسان والانسان[1] ، والنزعة التشاؤمية الحادة التي تربط مأساة الوضع البشري بطبيعة الكون ذاته ، كما يبدو من خلال خاتمة المسرحية ..

وفي مسرحية " الزير سالم " لالفريد فرج نستطيع بسهولة أن نضع أيدينا على ملامح من المسرح اليوناني أو من مسرح شكسبير او مسرح بيرانديللو وابسن ، تتمثل في النفس العام لبناء الشخصيات ، كما تتمثل في بعض التسميات او المواقف المعروفة ، وفي نوعية الموضوع .

ان أبطال ألفريد فرج في هذه المسرحية يرتدون مسوح أبطال المسرح الاغريقي فنراهم يتخبطون في شقائهم لا لخبث أو شر في نفوسهم ، بل " لزلة أو ضعف ما "[2] كما ينص أرسطو ، فكليب ، والزير سالم ، وجليلة ، ويمامة ، كلهم ينتمون الى اسرة ذات شهرة ونبل ، ولكنهم يقعون في اخطاء ناتجة عن الاحساس بالكبرياء أو الرغبة في تحقيق العدل المستحيل .

" يمامة : أيها التعس ، أنت هجرس بن كليب ملك العرب .
ايها المسكين الحبيب التعس . أنت أخي لأمي وأبي . أخي لأبي وأمي .
هجرس : ماذا قلت ؟
يمامة : صاحب الثأر وملك العرب .
هجرس : (جانبا) انا أرتعش .
يمامة : اركع فأنت على قبر أبيك تلتقي بأختك .. "[3]

ان هذا الموقف الذى يجمع بين " هجرس " وأخته " يمامة " عند قبر والدهما المقتول الذى ينتظر الأخذ بثأره يذكرنا فورا بموقف مماثل في " حاملات القرابين " للشاعر اليوناني " اسخيلوس " ، وهو موقف " تعرف " الفتى " اوريست " الى أخته " اليكترا " عند قبر والدهما المغدور به " أغاممنون " ، حيث تهتف الفتاة بأخيها :

" أخي اوريست عاد من غياب ؟

---

(١) انظر " الفرافير " ليوسف ادريس . ص ١٨٢ــ١٨٣ .
(٢) أرسطو طاليس : فن الشعر . ترجمة د . شكرى محمد عياد . ص ٧٨ .
(٣) فرج ، ألفريد : الزير سالم . ص ١٦٤ .

أأنت حقا زينة الشباب ؟
أأنت نور العين والاحباب ؟ "(١)

والذى يؤكد لنا تأثر ألفريد فرج باسخيلوس هنا هو أن " التعرف " لم يتم عرضا ، بل كان مسبوقا بحوار بين الاخ وأخته التي كانت في كلتا المسرحيتين تناجي روح القتيل وتطلب الثأر .

وفي الفصل الثاني من " الزير سالم " نرى " سالم " في مكان تفر يتأمل شبح أخيه " كليب " الذى بدا " على خلفية من سماء صامتة كثيرة النجوم " ، ونقرأ حوارا يدور بين الطرفين على النحو التالي :

" سالم	:	أخي .
كليب	:	أنا أخوك .
سالم	:	كم أنت غريب ! أتتألم ؟
كليب	:	فات أوان الالم .
سالم	:	آه ، ليتك لاتتألم !
كليب	:	فات أوان الالم .
سالم	:	اى شيء استطيع أن أقضيه لك ؟
كليب	:	لا شيء " .(٢)

ان هذا الموقف مماثل تماما لموقف معروف في " هاملت " لشكسبير . ففي المشهر الخامس من الفصل الاول يتجلى طيف الملك المقتول للأمير " هاملت " ويدور بينهما حوار على النحو التالي :

" الطيف	:	انظر الي
هاملت	:	أجل
الطيف	:	دنت ساعتي التي علي فيها أن أسلم نفسي لنيران الكبريت والعذاب .
هاملت	:	وا ألماه أيها الطيف المسكين ! ".(٣)

(١) اسخيلوس نحا ملات القرابين . ترجمة د . لويس عوض . دار المعارف بمصر . القاهرة ١٩٦٨ ص ٨٤ .
(٢) فرج ، ألفريد : الزير سالم . ص ٨١
(٣) شكسبير ، ولـيم : هاملت . ترجمة " د . جبرا ابراهيم جبرا . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . ط ٥ . بيروت ١٩٧٩ . ص ٥٨ـ٥٩ .

وكلا الموقفين ، كما نرى ، يجرى فيهما الحديث عن الألم الذى يمكن ان يعانيه شبح الميت ، ووجه الاختلاف بين الموقفين أن كلا منهما يأتي في سياق مغاير ، اضافة الى كون " شبح " ألفريد فرج يطلب في النهاية حقن الدماء : " تحت عرشي بقعة من دمي . اغسلها بماء رائق " ،[1] بينما يصر " طيف " شكسبير على غسل الدماء بالدماء : " انتقم لمقتله الخسيس اللئيم " .[2]

اضافة الى هذا فاننا نلمس تلك الصبغة الذهنية التي لم يأخذها ألفريد فرج من المسرح اليوناني فحسب ، بل أخذها من بيراند يللو وابسن وبرنارد شو أيضا ، ذلك أن الصراع الخفي في " الزير سالم " كان مع شيء مجرد وهو الزمن . ان " سالم " كان يريد المستحيل .. كان يريد أن يبعث أخوه حيا كي يتحقق العدل ، وهذا لا يمكن أن يحصل طبعا مادامت عجلة الزمن تمشي قدما الى الأمام ، ولا ترجع الى الوراء .[3]

وفوق كل هذا فاننا نرى ملامح بريختية في " الزير سالم " ، تتمثل خاصة في السرد والتجسيد .[4] الا أن أثر بريخت في هذه المسرحية يظل باهتا بجانب أثر المسرح اليوناني وأثر المسرحيين الذهنيين من أمثال برنارد شو وبيراند يللو .

واذا كان أثر بريخت باهتا في " الزير سالم " فانه يصبح زاهيا وعميقا في " علي جناح التبريزى وتابعه قفه " و " سليمان الحلبي " و " النار والزيتون " ،[5] كما رأينا من قبل .

وفي " العيون ذات الاتساع الضيق " لفرحان بلبل نجد آثار كل من تشيكوف وابسن واضحة للعيان . ان بصمات تشيكوف في هذه المسرحية تتمثل فيما يلي :

١ــ العناية برسم الشخصيات ، وهي الميزة التي اشتهر بها تشيكوف في قصصه القصيرة وفي مسرحياته على حد سواء ، بحيث أنه يرسم لكل شخصية ملامح وأبعادا معينة تحدد الخط الصارم الذى لا تخرج عنه طوال المسرحية ، كما يتضح لنا تماما من خلال مسرحية " الخال فانيا " (*)

(١) فرج ، ألفريد : الزير سالم . ص ٨٣ .
(٢) شكسبير ، وليم : هاملت . ص ٦٠ .
(٣) انظر مقدمة " الزير سالم " لألفريد فرج . ص ٧ .
(٤) انظر " الزير سالم " لألفريد فرج . ص ٢٨ ، ٢٩ ، ٤٦ .
(٥) انظر الفصل الثاني من الباب الثاني من هذا البحث
(*) في مقدمة هذه المسرحية يعرفنا تشيكوف الى شخصياتها المحددة بالتفصيل (انظر " الخال فانيا " لتشيكوف . ترجمة ابراهيم شكر . دار الفارابي . بيروت ١٩٧٩ . ص ٩ ــ ١١)

على سبيل المثال . وهذا ما يفعله فرحان بلبل في مسرحيته ، فيقدم لنا شخصيات مرسومة بدقة ويعمل جاهدا على تطابق صورة الشخصية مع سلوكها في المسرحية . كما هو الامر بالنسبة لشخصية " معتز " الذى يحدد ابعاده الداخلية والخارجية على النحو التالي : " في الثلاثين . جميل الطلعة ممشوق القامة . ظاهر التكلف . ولكنه تكلف محبب الى القلب . لا يؤمن بشيء ، ولا يهتم بشيء بناء على فلسفته الخاصة . يبدو كفيلسوف بلا فلسفة . ورغم عدم تأثيره في الأحداث فانه يعطي الانطباع العام على البيت وما فيه بصراحته ولا مبالاته ، انه الدمل الذى يجب قصه ولكن لا يمكن ذلك لان عروقه ثابتة في اعماق البيت ".[1] هكذا يرسم بلبل شخصية " معتز " ، وهكذا يبدو لنا من خلال كل تصرفاته ومواقفه في المسرحية .

٢ـ غياب المقولة . اننا حين نقرأ مسرحية لتشيكوف لانجده يسعى الى اقناعنا برأى أو بفكرة معينة ، أو لانجده يسعى الى تجسيد مقولة محددة . هذه الميزة نلاحظها بشكل واضح في " بستان الكرز ".[2] ان " بستان الكرز " لاتعطينا سوى شيء واحد : وهو صورة المجتمع الروسي في مرحلة تحوله من الاقطاعية الى البرجوازية ، فالبستان ذو الاشجار النضرة في هذه المسرحية ينتزعه " لوباخن " التاجر من الاقطاعية " مدام رانفسكي " التي أثقلت كاهلها الديون .

في " العيون ذات الاتساع الضيق " لايحاول فرحان بلبل أن يقنعنا بأى مقولة ، بل يكتفي هو الآخر ـ مثل تشيكوف ـ باعطائنا صورة عن حياة عائلة مفككة الأوصال تكاد تضيع منها قطعة الأرض التي تعيش على ايرادها . وهذا خلافا لما فعله فرحان بلبل في " القرى تصعد الى القمر " ذات المقولة المعينة التي تؤكدها كل الأحداث والشخصيات ، كما اشرنا من قبل[3]، او ما فعله في " لاترهب حد السيف ".[4] التي تلح علي مقولة مؤداها ان السعادة الحقيقية هي السعادة الجماعية التي لاتتحقق الا عن طريق العنف الثورى[*].

---

(١) بلبل ، فرحان : العيون ذات الاتساع الضيق . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق ١٩٨٠ . ص٥٦ .

(٢) تشيكوف ، انطون : بستان الكرز . ترجمة محمد طاهر الجبلاوى . مراجعة ابراهيم زكي خورشيد . مكتبة النهضة المصرية . الطبعة الاولى . القاهرة ١٩٤٨ .

(٣) انظر ص ١٣٣ وما بعدها من هذا البحث .

(٤) انظر " لاترهب حد السيف " لفرحان بلبل . مجلة الاقلام . عدد خاص بالمسرح العربي المعاصر . ع ٦ . بغداد ١٩٨٠ . ص٢٣٤ـ٢٥٨ .

(*) يتأكد لنا الحاح فرحان بلبل عن العنف الثورى من خلال التعديل الذى اجراه على خاتمة هذه المسرحية التي عرضت مؤخرا على خشبة المسرح القومي من اخراج محمد خضور دمشق ٢/ ٤/ ١٩٨٣ .

٣ـ الصراع بين الشخصيات: غالبا ما يدور في مسرح تشيكوف حول قطعة أرض او وسيلة انتاج او ما شابه ذلك، على نحو ما نرى في " بستان الكرز " حيث يريد " لوباخن " والدائنون ان يستولوا على البستان وينتفعوا به ماديا، بينما تريد السيدة " رانفسكي " ان تحتفظ به بوصفه لوحة طبيعية رائعة الجمال، وبوصفه " وطنها " الاصغر الذى عاشت فيه منذ الطفولة حتى الشيخوخة، وكذلك الامر بالنسبة لمسرحية " الخال فانيا " حيث يجرى الصراع على الارض بين سيربريكوف " الخامل الطفيلي وبين " فوينيسكي " الذى وهب حياته لتلك الارض ·

وهذا ما نجده في " العيون ذات الاتساع الضيق " التي يدور الصراع فيها حول قطعة الارض وما تدره من خيرات ·

٤ـ احترام العمل · ان تشيكوف ينتصر في مسرحه للعاملين، وللعاملين فحسب، ومهما كان الخاملون ذوى مواهب وثقافة عالية، فانهم يخفقون دوما في مسرح تشيكوف، ويكفي ان نشير الى فوز " لوباخن " " ببستان الكرز " على الرغم من امتياز كل من يحيطون بالسيدة " رانفسكي " عنه، وكذلك الامر بالنسبة لفوز " سونيا " المسكينة وخالها التعيس " فانيا " بقطعة الأرض وتجاوزهما كل الآلام التي اعتصرتهما : " ما العمل، يجب ان نحيا · وسنحيا ياخالي فانيا · سنحيا حياة طويلة الايام، وسنتحمل صابرين، التجارب التي يصيبنا بها القدر · سنعمل لأجل الآخرين · من الآن حتى زمن الشيخوخة، ولن نعرف طعم الراحة " ·[(1)] ذلك ما تقوله " سونيا " لخالها في آخر المسرحية ·

وهذا ما يلح عليه بلبل في " العيون ذات الاتساع الضيق " · ففي آخر المسرحية نقرأ الحوار التالي الذى يدور بين " الام " وحفيدها " نزار " :

" الام	:	(بفرحة الاطفال الصغار) عندى لك هدية صغيرة ·
نزار	:	ما هي ؟
الام	:	انتظر (تأخذ كرسيا وتقف عليه وتتناول الفأس المعلقة في صدر القاعة · تحملها كأنها تحمل شيئا مقدسا · تنزل) هل تعرف هذه الفأس ؟
نزار	:	أراها معلقة هنا دائما · أول ما أعيه من ذاكرة الطفولة هذه الفأس.

---

(١) تشيكوف، أنطون : الخال فانيا · ص١١٨ ·

الامْ : الجميع يرونها دون ان يفهموها . الفأس سرعظمتنا كلها .
نزار : لم أفهم شيئا .
الام : انها الفأس التي حفر بها جدك الأول ارض الحديقة . الفأس والحديقة صديقان قديمان ".[1]

ان "الامْ" وحفيدها ينفضان أيديهما من كل أفراد العائلة الآخرين الذين كادوا يضيعون الأرض الطيبة التي رهنت ، لان كل واحد منهم كان يريد ان يستفيد من خيرها دون ان يخدمها . ان "الفأس" هنا ترمز الى العمل والجهد والعرق . ذلك ما يحترمه فرحان بلبل في مسرحيته هذه ، وذلك ما يقربه من تشيكوف ايضا ، فالام وحفيدها يذكراننا بالخال "فانيا" وابنة اخته "سونيا" .

هذا ما يتعلق بأثر تشيكوف في "العيون ذات الاتساع الضيق" ، اما ما يتعلق بأثر "ابسن" فانه يتجلى في الرؤيا الواقعية الطبيعية خاصة .

في مسرحية "الاشباح "[2] لابسن نقابل السيدة "آلفنج" التي تحاول دوما ان توهم الناس بأن زوجها الراحل كان شريفا ومثاليا على الرغم من انها تعلن في قرارة نفسها انه عربيد خليع لا يسلم زمامه الا لشهواته الرعناء ، وفي "العيون ذات الاتساع الضيق" نقابل "الام" التي تحاول هي الاخرى ان توهم ابناءها بأن زوجها وحده "هو الذى يعمل"،[3] على الرغم من انه مقامر وسكير وزير نساء ، وهو لا يتورع عن رهن الارض من اجل الانفاق على عشيقاته ، مدعيا انه يسعى الى شراء "آلات زراعية جديدة".[4]

وصفات "الأب" في "العيون ذات الاتساع الضيق" يرثها الابناء ، وخاصة "هشام" و "معتز" ، وهو ما يحدث في "الاشباح" حيث يرث الابن "اوزوالد" بوهيمية والده ويرث عنه مرض "السفلس" .

ان فرحان بلبل في هذه المسرحية لا يكتفي بتحريك شخصياته بواسطة خيوط الانانية ،

(١) بلبل ، فرحان : العيون ذات الاتساع الضيق . ص ١٣٢ .
(٢) ابسن ، هنريك : الاشباح . ترجمة عبد الحميد سرايا . مطبعة نهضة مصر . القاهرة ١٩٥٦ .
(٣) بلبل ، فرحان : العيون ذات الاتساع الضيق . ص ٩١ .
(٤) المصدر نفسه . ص ٧٢ .

والغرائز على نحو ما نرى في "الاشباح "، ولكنه يذهب الى ابعد من ذلك فيبيح لتلك الشخصيات ان تستسلم كلية الى سلطان الغرائز فتصبح كالحيوانات تماما ، لاتتورع عن الزنا بالمحارم :

"هيام : (بحدة) ماذا تريد مني ؟

معتز : أريدك أنت .. (يدخل ماجد وحينما يسمع الكلمة الاخيرة يتراجع الى الوراء ويختبئ ويسمع) .

هيام : ألا تستحي ؟ أتعلم من تكلم ؟

معتز : أعلم .. أنت زوجة أخي .. كيف حال ولدك الصغير ؟

هيام : لا أسمح لك بمخاطبتي أبدا .

معتز : اذن اسمحي لي بسؤال واحد . من أبو الطفل ، الاخ أم أخوه ؟

هيام : انتبه الى نفسك واعلم ما تقول .

معتز : أنا أقول الحقيقة ، أو بالاحرى أسأل عن الحقيقة ، وان كنت لا اهتم بها كثيرا . فالحقائق كالافعى المختبئة تلسع من يفتش عنها .

هيام : كفاك ...

معتز : وما دام الاخوان مشتركين في المرأة الجميلة فلا مانع من اشتراك الاخ الثالث . ثلاثة اخوة وامرأة واحدة نسكنها في منزلنا ونعطيها حناننا فتوزع علينا حبها .. صفقة رابحة بشرط العدل والانصاف" (1).

ان "معتز" الابن الاصغر يكتشف خيانة "هيام" زوجة "ماجد" الابن الاوسط مع "هشام" وهو الابن الاكبر ، فما يكون منه الا ان يعرض عليهما المشاركة في الخيانة مقابل سكوته ، كما نرى .

* * *

وبالطبع فان هذه المقارنات ليست مجرد تخمينات اعتباطية ، فقد حدثت فرحان بلبل في هذا الموضوع واعترف لي صراحة بأنه تأثر فيمن تأثر بكل من تشيكوف وابسن ، وأنه

---

(1) بلبل ، فرحان : العيون ذات الاتساع الضيق . ص١١٣ .

التقط الرؤيا الواقعية الطبيعية من هذا الاخير بالذات.[١]

وعلى أى حال فان اثر بريخت يكاد يختفي تماما في "العيون ذات الاتساع الضيقة" فهو يظهر فقط من خلال الراوية ومحاولة اقامة التواصل بين الخشبة والمتفرجين ، وذلك بعد التحوير الذى اجراه فرحان بلبل على المسرحية قبل ان تعرض ضمن مهرجان العمال المسرحي في دمشق عام ١٩٨٠.

الا أن اثر بريخت يمحو آثار غيره في أعمال اخرى لفرحان بلبل ، وخاصة "لاتنظر من ثقب الباب" و "العشاق لايفشلون" و "القرى تصعد الى القمر".[٢]

* * *

هناك حقيقة يجب أن نسلم بها ونتقبلها بلاغضاضة ، وهي أن مسرحنا العربي ذو بداية أوربية وأننا لانملك في تراثنا الا ارهاصات او ظواهر نسميها "مسرحية" تجاوزا .

ولكن هذا لايعني بتاتا أن مسرحنا الذى اقتبسناه عن الغرب ليس عربيا في مضامينه . ومن هنا فان تلك الاصوات التي ارتفعت في الآونة الاخيرة تدين المسرح العربي وتنفي عنه أى سمة للأصالة تنطوى على شيء كثير من المبالغة .

ان نظرة سريعة على مواضيع أبي خليل القباني ويوسف وهبي وأحمد شوقي وتوفيق الحكيم وغيرهم من الرواد تؤكد لنا أن المسرح العربي أخذ يسعى الى الاقتراب من الأصالة منذ وقت مبكر ، سواء بالاهتمام بالتاريخ العربي الاسلامي أو بالتراث ، أو بمحاولة الالتفات الى بعض مظاهر الواقع.[*]

---

(١) من حديث لي مع فرحان بلبل . المسرح القومي . دمشق في ١٢/ ٤/ ١٩٨٣ .

(٢) انظر ص ١٣٣ ، ١٥٣ ، ١٧٣ من هذا البحث على سبيل المثال .

(*) انظر في هذا المجال "المسرح السورى منذ أبي خليل القباني الى اليوم" لعدنان بن ذريل . مكتب دمشق للتوزيع . دمشق ١٩٧١، ص ٨٨ . ثم انظر "المسرحية العربية في العراق" للدكتور علي الزبيدى . معهد البحوث والدراسات العربية . مطبعة الرسالة . القاهرة ١٩٦٧ . ص١٤٨ . وانظر كذلك "عشت ألف عام" ليوسف وهبي . ثلاثة أجزاء . دار المعارف . القاهرة ١٩٧٦ .

واذن فقولنا ان المسرح العربي مأخوذ من الغرب ينسحب بالدرجة الاولى على الاشكال لا المضامين • وهذه الظاهرة نلاحظها في اجناس ادبية اخرى ، كالقصة القصيرة والرواية وحتى الشعر الحر•

صحيح أن هناك كتابا مسرحيين لدينا انجرفوا في فترات زمنية مختلفة مع ما كانت تدتيه أمواج الغرب على شواطئنا من تيارات ومدارس مسرحية ، ولكنهم مالبثوا ان نبذوا مسوح البدع وأشاحوا بوجوههم من مضامين لم تنشأ في تربتهم ولم يحسوا بضرورة معالجتها ، واعتكفوا على محيطهم وبيئتهم ومجتمعاتهم وما تضطرب به من مواضيع خام تحتاج الى من يتناولها •

ان وليد اخلاصي في مجموعته المسرحية "أصوات خشنة سبعة"[1] تأثر الى حد بعيد برؤيا كتاب "اللامعقول" فقدم لنا شخصيات غريبة منطوية على ذاتها ، تحاول ان تتجاوز جدران القدر ولكنها لاتستطيع ، كما طرح قضايا فكرية ونفسية توحي بالاحباط والبعد عن الحياة الواقعية ، وتجاهل المشكلات الاجتماعية الحقيقية •

وكل مسرحيات وليد اخلاصي في هذه المجموعة تؤكد ان الانسان "محكوم منذ ولادته بالانسحاق والعبودية والشقاء ، وكل فعل يقوم به انما هو حركة دائرية مفرغة في المكان"[2] ، على حد تعبير الاستاذ فرحان بلبل •

ولكن وليد اخلاصي فيما بعد — وخاصة في "سهرة ديموقراطية" و"مقام ابراهيم وصفية" — يحاول أن يخرج من توقعة الذات ويعكس قضايا اجتماعية واقعية مأخوذة من حياتنا العربية ، لاتحجبها تلك المسحة الرومانتية التي تلونها •

وبديه أن هذا التطور نحو الأصالة لم يكن ابدا نتيجة المصادفة ، بل كان نتيجة الأحداث التي اصطلحت على الوطن العربي خاصة ، وهي الأحداث التي سبق لنا أن شرحناها في بحث آخر[3] •

واذا القينا نظرة على اعمال سعدالله ونوس قبل صدور مسرحيته "حفلة سمر من أجل ٥

---

(١) منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي • دمشق ١٩٧٨ •

(٢) بلبل ، فرحان : الادب المسرحي في سورية (القسم الثاني) • الحياة المسرحية ، عدد ٧—٨ ، ص٥٦ •

(٣) انظر "الواقعية في ادب يوسف ادريس" للرشيد بوشعير ، ص ١٣٠ وما يليها من صفحات •

حزيران " وجدناها تكاد تكون هي الاخرى مغرقة في الذاتية والعبثية ، وونوس ذاته يعترف بأنه كان يحاكي في تلك المرحلة المبكرة كتابات "كامي" و "سارتر" و "يونسكو" .[1] ولكن سعد الله ونوس لم يعد يحاكي هؤلاء الكتاب منذ عام ١٩٦٧ ، بل أضحى واحدا من ابرز المسرحيين العرب الذين يقدمون لنا مرايا صادقة نرى فيها انفسنا وهواجسنا الاجتماعية والسياسية .

وهناك كتاب مسرحيون آخرون تبنوا الرؤية الواقعية منذ البداية ، ولم يحاولوا ان يجربوا تيارات فكرية على سبيل الحذلقة او على سبيل البحث من انفسهم في خضم الاتجاهات المعاصرة . من هؤلاء نذكر نعمان عاشور الذى قدمت مسرحيته " المغماطيس" عام ١٩٥٥ ، وهي المسرحية الواقعية التي ورد في برنامج عرضها : " ومن وسائلنا الى النجاح هدم الرأسمالية والارستقراطية اللذين كان يقوم عليهما الفن المسرحي ، وتيسير ظهور المسرح الموضوعي الهادف للشعب مهما اختلفت مشاربه وتعارضت اذواقه وتفاوتت قدراته الاقتصادية " .[2]

واستمر نعمان عاشور في هذا الاتجاه الفكرى لم يحد عنه ـ فيما نعلم ـ حتى الآن .

ومن هؤلاء الكتاب ايضا نذكر يوسف العاني الذى كان ملتزما منذ البداية حين كتب "رأس الشليلة" سنة ١٩٥١ . ان يوسف العاني قدم صورا ونماذج عديدة من الحياة العربية في العراق بأسلوب ساخر ، من خلال "رأس الشليلة" و "فلوس الدواء" و " ستة دراهم" و "المصيدة" وغيرها ،[3] واقتبس " الأم " لغوركي في مسرحيته "أنا أمك يا شاكر"[4] دون أن يفقد اصالته الفكرية ، لانه اعطى تلك المسرحية نفسا عربيا واضحا .

ويستمر العاني في اتباع هذا الخط الفكرى الملتزم في المرحلة الثانية من تطوره الفني ، وهي المرحلة الملحمية التي تبدأ بمسرحيته "المفتاح" . انه يعمق آراءه السابقة في هذه المرحلة

---

(١) انظر "استفتاء ادبي بعشرة اسئلة" لهيئة تحرير مجلة "المعرفة" العدد ٤٢ . دمشق ١٩٦٥ . ص ٨٧ .

(٢) عيد ، د . كمال : مسرح نعمان عاشور والواقعية . مجلة الاقلام . عدد ٦ . بغداد ١٩٨٠ . ص ٤٢ .

(٣) انظر هذه النصوص المسرحية المنشورة بين دفتي كتاب يوسف العاني "عشر مسرحيات من يوسف العاني" .

(٤) المصدر نفسه . ص ٩٨ .

ولا ينبذها كما فعل يوسف ادريس — مثلا — الذى بدأ واقعيا ملتزما في اعماله المسرحية الأولى وانتهى عبثيا مغرقا في الرمزية في عمله الاخير "الجنس الثالث". (١)

ونجد بين كتابنا المسرحيين من كانوا يريدون أن يثروا المسرح العربي باستيراد مختلف مذاهبه من الغرب، على نحو ما فعل توفيق الحكيم الذى بهرته التيارات الفنية في فرنسا في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية حتى كتب يقول : "لست أدرى، أمن سوء حظي أو من حسنه، أني أعيش الآن في أوروبا، وسط هذا الاضطراب الفكرى الذى لم يسبق له مثيل، فهذه الحرب الكبرى قد جاءت في الفنون والآداب بهذه الثورة التي يسمونها "المودرنزم" فكان لزاما علي أن أتأثر بها، ولكني في الوقت ذاته شرقي جاء ليرى ثقافة الغرب من أصولها : فأنا موزع الآن كما ترى بين "الكلاسيك" و "المودرن"، ولا استطيع أن أقول مع الثائرين : فليسقط القديم، لأن هذا القديم أيضا جديد علي .. فأنا مع أولئك وهؤلاء". (٢)

وعلى مستوى التطبيق نجد توفيق الحكيم يجرب أشكالا مسرحية متعددة كي يفتح الأبواب أمام المسرحيين العرب، كما يؤكد في مقدمة "مسرح المجتمع". (٣)

وواضح أن توفيق الحكيم في الاقتباس السابق يلغي شخصيته وأصالته بصفته كاتبا مسرحيا لا يتورع عن حمل نفسه وقسرها على التأثر، وكأن المسرحي الحقيقي في نظره هو الذى يكون كالريشة في مهب الرياح، كما أنه لا يتورع عن الاعتراف بحرصه على نقل التجارب الاوربية الى ساحة المسرح العربي، وكأنه سائح يرغب في الأخذ بطرف من كل شيء.

اننا نستطيع في هذه الحال أن نتهم الحكيم بالحذلقة الفكرية والفنية، كما نستطيع أن ننكر أصالة مسرحه . ولكننا لا نستطيع أن نفعل كل هذا مع كتاب مسرحيين من الجيل الثاني والثالث — او على الأقل مع أغلبهم — فنجردهم من الأصالة، ونتهمهم بالتقليد

---

(١) انظر "نحو مسرح عربي" ليوسف ادريس . مطبعة الوطن العربي . القاهرة ١٩٧٤، ص ٤٠٥ وما بعدها .

(٢) الحكيم، توفيق : زهرة العمر . المطبعة النموذجية . القاهرة ١٩٤٣ . ص ٣٣ .

(٣) الحكيم، توفيق : مسرح المجتمع . المطبعة النموذجية . القاهرة ١٩٥٠ . ص ٨ .

واللهاث وراء البدع والصرعات المستوردة ،على نحو ما فعل الأستاذ "عبد الكريم برشيد" الذى عد التعامل مع المذهب الملحمي حذلقة فكرية ، وحبس مسرحه داخل جدران "الصالونات المثقفة .. مادام يلامس الواقع من الخارج ولا يغوص فيه من الداخل "[1]، كما يقول .

ان ما ذهب اليه الاستاذ عبد الكريم برشيد يمكن أن يصدق على مذهب كمذهب "اللامعقول" الذى كان ثمرة حتمية من ثمار ظروف اقتصادية واجتماعية وسياسية في اوربا ، ودليلا على وجود السوسة التي اخذت تدب في جذع الحضارة الغربية وتنخرها مفرغة اياها من معانيها .اما التيار الملحمي في المسرح العربي فلا يجوز ان نطلق عليه هذا الحكم المتسرع .

ان الاستاذ برشيد ينفي أى وجود لمسرح عربي ، سواء في الماضي القريب أو البعيد ، كما ينفي أى وجود له في الحاضر ، ويكاد يسد أى سبيل لوجوده في المستقبل ، بناء على على مانملكه : "ان الصفر لا يمكن أن يكون له تمدد لانه لاشيء . أما الشيء الذى يمكنه الاستمرار والتطور والتحول والتجدد فهو الموجود . من هذا نخلص الى الحقيقة التالية : وهي أن الشيء الأساسي هو ايجاد المسرح العربي أولا "[2]. هذا ما يؤكده الاستاذ برشيد متناسيا أننا لانستطيع أن نخلق شيئا من "الصفر" اذا جارينا منطقه .

أعتقد أننا لسنا في حاجة الى اضاعة الوقت من أجل خلق شيء من لاشيء ، لأن ذلك مستحيل اصلا . بل يكفي تأصيل الموجود واستقاء مضامينه ومواضيعه من الوجدان العربي ومن الذاكرة العربية .

يمكن ان ننكر التجديد في المسرح العربي من حيث الشكل ، ولكن لا يمكن لنا أن ننكر أصالته من حيث المضامين . ومهما قيل عن علاقة الاشكال بالمضامين وارتباطهما فان غض النظر عن ملامح الاصالة في هذه الاخيرة ليس في محله اطلاقا .

ان الفرنسيين والانجليز والالمان ورثوا الشكل المسرحي عن اليونان ، كما هو معلوم ،

---

(١) برشيد عبد الكريم : في التصور المستقبلي لتعريب المسرح العربي .مجلة الاقلام . عدد ١٠ . بغداد ١٩٨٠ . ص١٠.

ولكنهم استطاعوا أن يطوروه وأن يحملوه عواطفهم وأفكارهم ، وبالتالي فانه لم يعد في امكاننا أن ننسب مسرحهم الى اليونان الا من حيث بعض العناصر الشكلية ، فما بالنا نحن نملأ الدنيا صراخا ونثير زوبعة في فنجان مدعين أن مسرحنا لا يمت الينا بأى صلة ، ونجهد أنفسنا في البحث والتنقيب عن مسرح عربي ؟ !

ثم لماذا لا ننظر الى أدبنا العربي الحديث النظرة ذاتها نتبرأ من القصة القصيرة ؟ لاننا اخذنا شكلها عن الغرب ، ولم نطوره عن "مقامات" بديع الزمان الهمذاني ، ونتبرأ من الشعر الحر ، لاننا لم نجد لشكله أثرا في المعلقات والنقائض ؟ !

ان الذين يشكون في وجود مسرح عربي يفترض فيهم أن يشكوا أيضا في وجود ادب عربي حديث — باستثناء الشعر العمودى — كما يفترض فيهم ان يشكوا في وجود فن تشكيلي او نحت عربيين .

مع ذلك فان هناك من الدارسين من يفصلون المسرح عن غيره من الفنون ويحاولون أن ينفوا عنه وحده صفة العربية . ولا نريد أن نتعرض لآراء هؤلاء جميعا ، وهم كثر مع الاسف الشديد ، وانما نكتفي بالوقوف قليلا عند رأى الاستاذ "أدونيس" .

يتساءل الاستاذ "أدونيس" عما اذا كان لدينا اليوم ابداع مسرحي متميز كما لدينا ابداع شعرى متميز ، وكما لدينا ابداع روائي متميز ، وكما لدينا فنون تشكيلية متميزة ؟ وهو هنا يسلم بوجود ابداع عربي متميز في كل هذه الفنون ماعدا فن المسرح الذى يجعله موضع تساؤل .

ويجيب أدونيس عن تساؤله قائلا : "أميل من جهتي الى الاجابة بالنفي . وليس هذا عائدا الى فقرنا في المواهب الكتابية المسرحية ، ولا الى قرب عهدنا بالممارسة المسرحية ، كتابة واخراجا وتمثيلا وتذوقا ، انما يعود ، كما أظن ، الى فقرنا في الرؤيا المسرحية المتميزة ، وفي الطريقة المتميزة التي نعبر بها عن هذه الرؤيا " .(٢)

---

(١) برشيد ، عبد الكريم : في التصور المستقبلي لتعريب المسرح العربي . ص ٩ .
(٢) أدونيس: خواطر / نقائض في المسرح العربي . الحياة المسرحية . عدد ٢ . دمشق ١٩٧٧ . ص ٨ .

اننا نوافق الاستاذ أدونيس على قوله بانعدام الرؤيا الشكلية أو الفنية في المسرح العربي ، ولكننا لانستطيع الا أن نرفض ما ذهب اليه من تجريد مسرحنا من الرؤيا المسرحية أو المضمونية ان صح التعبير ، لأن ذلك ينطوي على مبالغة خطيرة حقا .

ويمضي أدونيس في شرح وجهة نظره فيلح على ما يسميه "الشكلية الدرامية" وهي مرادف للرؤيا المضمونية أو الفكرية ، ويؤكد مرة أخرى عدم وجودها في المسرح العربي مستدلا بمظاهر عديدة ، أهمها أن "السهولة هي الطابع الغالب على النتاج المسرحي الراهن ، فهو صيغة أيديولوجية - تعليمية ، يجهد في نشر الافكار المسبقة الجاهزة ، وتعميمها وتبسيطها . وهو في ذلك دون الايديولوجية نفسها ، لانه ظل لها ينقلها ، ويترجمها ... وهو من هنا مسرح أجوبة دون أسئلة ، وحلول دون مشكلات . انه مسرح يدجن الحصار الذى يعانيه الانسان العربي ويرسخ تآلفه مع الواقع الفاسد ".[1]

سوف نحاول فيما يلي أن نناقش الاستاذ أدونيس ونرى ما اذا كانت الرؤيا في المسرح الملحمي العربي - الذى لا يستثنى في هذا الحكم الجائر طبعا . وأدونيس بالذات في رأيه هذا نعطيه هذه الاهمية نظرا لخطورته ولاتقته المباشرة بما يجب أن نعرفه عن مدى أصالة مضامين المسرح الملحمي العربي من جهة ، ونظرا لكون ما ذهب اليه أدونيس يلخص كثيرا من الآراء التي اتخذت شكل سياط تلهب اهاب المسرح العربي منذ مطلع السبعينات من هذا القرن تقريبا . هذا اذا سمحنا لانفسنا أن نغض الطرف عن آراء كل من يوسف ادريس وتوفيق الحكيم اللذين أخذا يشرعان أصابع الاتهام الى المسرح العربي منذ أوائل الستينات .

في البداية نريد أن نوفر جهدنا في الرد على الفكرة الاخيرة التي وردت في آخر الفقرة المنقولة عن أدونيس ، لانه سبق لنا ان أجبنا ضمنا عما اذا كان المسرح العربي الملحمي " يدجن الحصار الذى يعانيه الانسان العربي ويرسخ تآلفه مع الواقع الفاسد " أم لا ؟ ورأينا أن هذا المسرح كان يدعو في جملته الى "التغيير" والى "التحريض".[2] الا اذا اراد الاستاذ ادونيس أن يشك في أصالة تلك الدعوة ويعزوها الى مجرد الرغبة

---

(١) ادونيس : خواطر / نقائض في المسرح العربي . ص٩

(٢) انظر الفصل الثاني من الباب الثاني من هذا البحث .

في تقليد بريخت ، وهذا ما ننزه الاستاذ ادونيس عنه ، لأنّ المسألة مسألة ايمان بالتغيير أولا وقبل كل شيء . ان كتابنا المسرحيين آمنوا بضرورة اتخاذ المسرح سلاحا من أسلحة التغيير ، ولكن تغيير واقع المجتمع العربي وليس تغيير واقع مجتمع بريخت طبعا . ومن هنا تنبع أصالتهم .

لننظر اذن في مضامين المسرح الملحمي العربي ، ولنحدد مدى اصالة رؤيا كتابه أو مدى خضوعهم للمذهبية والايديولوجيات الجاهزة المستوردة .

في مسرحية "سليمان الحلبي" نرى ألفريد فرج يهتم بأمرين رئيسيين: الرد على الفرنسيين الذين حاولوا تبرئة العرب من دماء "كليبر" وتوجيه القضية وجهة سياسية باتهام العثمانيين الاتراك بتدبير مقتله بواسطة الفتى الحلبي "مقابل اربعين قرشا" [1] كل ذلك من أجل اخماد الثورة التي كانوا يخشون اشتعالها بعد هذا الحادث المثير للهمم وتأليب الشعب العربي في مصر عليهم . لقد حرص ألفريد فرج على تأكيد الحافز القومي في نفس الفتى الحلبي وألح كثيرا على دور الأزهر في تكوين شخصيته وتفجير حنقه على الفرنسيين المستعمرين .. هذا احد الامرين ، والامر الآخر الذي اهتم به المؤلف في هذه المسرحية هو مشكلة العدل : هل يقتل "كليبر" ويجازف بأرواح الابرياء ومآذن الازهر ؟ هل كان على صواب حين سلم بنت "حداية" الى الشرطة ؟ .. "حياة بنت في مقابل القصاص من لص .. نصف العدالة .. هكذا تهدر العدالة ثمنا للعدالة ، والشرع ثمنا للشرع ، وكبرياء الناس ثمنا لحياتهم ، ومآذن الازهر الشريف ثمنا للجهاد في سبيل الحق .. وأنا في هذه الدوامة الدائرة .. سلمت لصا للشرطة فسقطت بنت في هوة الفسق" [2] هي ذي هواجس الفتى الحلبي التي طالما عذبته .

انه يمكن لقائل أن يقول ان هذه القضية الاخيرة سبق لكاتب فرنسي ، وهو البير كامي ، أن طرحها في مسرحيته "العادلون" [3] لولا أن ذلك القائل لا يعرف عزوف ألفريد فرج عن الفكر الوجودي . ولا يعرف دأبه على العودة الى تلك القضية في أعماله الاخرى ، وخاصة في "الزير سالم" الذي كان ينشد عدلا مطلقا مستحيلا ، وفي "حلاق بغداد" الذي

(١) فرج ، ألفريد : مقدمة "سليمان الحلبي" . ص ١٢

(٢) فرج ، ألفريد : سليمان الحلبي . ص ٩١ .

(٣) Camus, Albert: Les justes. Collection folio. Editions Gallimard Paris 1950

كان يسعى الى تحقيق العدل ولو كلفه مشقة وعسرا في حياته · ان كل هذا الاهتمام بهذه القضية يدل على مدى تعطش المؤلف لحل معضلتها ، وأرقه الأصيل ، لا المصطنع المستعار من الآخرين · هذا فيما يتعلق بقضية العدل ، أما ما يتعلق بالدافع القومي لسليمان الحلبي فتلك قضية لاغبار على أصالتها ومحليتها وخصوصيتها ·

وفي "الأميرة تنتظر" يقدم لنا صلاح عبد الصبور رؤيا خلاقة ومتميزة على الرغم من الاطار البريختي المطعم بشيء من نفحات "بيكيت" وكتاب العبث ، اذا جارينا الناقد المسرحي رياض عصمت الذي حاول أن يربطها بمسرح "اللامعقول" ،[1] لا لشيء الا لكون الأميرة تنتظر رجلا مجهولا ، وكأن كل من ينتظر احدا لابد ان ينتظر "غودو" ! ، وعلى الرغم من محاولة الدكتور علي الراعي لربطها بالمسرح الفرعوني وبنشيد الانشاد وبطقوس الحكايات والخرافات الشعبية[2]

في هذه المسرحية نقابل وصيفات يتناجين ويضقن ذرعا بحياتهن المجدبة في المنفى في أحد الاودية المنعزلة · فقد فارقن "قصر الورد" مع اميرتهن منذ خمسة عشر خريفا ، وحتى الآن مازلن يحلمن بالحب كما تحلم سيدتهن التي تنتظر رجلا كان قد ضمها الى صدره يوما ما ·

وكانت الأميرة ووصيفاتها يستعدن ذكرى ذلك الحب الميت الحي كل ليلة ، ويمثلن تفاصيل حكايته المحزنة · تؤدي الاميرة دورها ، وتؤدي احدى وصيفاتها دور ذلك الرجل المنتظر ، وتؤدي وصيفة اخرى دور الملك ، فنعرف من خلال لعبة التمثيل ان الرجل حين يتيقن من تعلق الأميرة به يوحي لها أن تسرق خاتم والدها الملك ومفتاح قصره ، فتلبي رغبته طائعة ، ولكن المحبوب يتجاسر ويقتل الملك ويبث في الشعب من يزعم أن الملك سلم ختمه ومفتاح قصره بمحض ارادته قبل أن يموت · وتحزن الأميرة على مصير والدها ، ومع ذلك فانها تذعن لقاتله ·

بينما كانت الأميرة تنتظر كعادتها ، فاذا بغريب اسمه "القرندل" ــ وهو فقير يرتدي ثيابا رثة ــ يتحدث بالرموز ، فيعلن أن صوتا أمره بالمجيء ، ويرفض أن يأكل

---

(١) عصمت ، رياض : مسرحنا العربي بين الابداع والاتباع ·الحياة المسرحية · عدد ٢ ص ١١٧·

(٢) الراعي ، د · علي : المسرح في الوطن العربي · ص ١٧٩ وما يتبعها ·

الا من خبزه " الذي لم ينضج " ، ولن ينضج الا بعد اكتمال أغنية كان قد غناها ولم يرض عنها حتى الآن معتقدا أنها " مازالت شذرات لم تتلاءم بعد "[1] وأن آخر سطر فيها مازال يحيره .

ويأتي "السمندل " علي حين غرة ـ وهو الرجل الذي تنتظره الاميرة ـ وهو يبدي لهفته علي عشيقته ، ولكن الأميرة تتوسل اليه ألا يدنس لحظة الصدق التي كانت تتصورها . فهي مستعدة أن تغفر له كل شيء ماعدا الكذب .

ومن خلال الحوار الذي يدور بين الأميرة و " السمندل " نكتشف أن هذا الأخير لم يأت بدافع الشوق كما يدعي ، بل كان يريد أن يستدرج الأميرة كي تعود معه عسى أن تصلح ما أفسده في الرعية . لقد أصبح يحس أن ملكه يتشقق من حوله " كلحاء الشجرة " ، وأن القادة والجند يتألبون عليه .

وحين يتأكد " القرندل " ـ الذي كان قابعا في الركن يستمع الى حوار الأميرة و " السمندل " ـ يقرر أن يكمل " أغنيته " فيستل سكينا من ثيابه ويغرز نصلها في صدر الوغد .

ان الأميرة في هذه المسرحية ترمز الى مصر التي كانت تتخذ لعبة قبل ثورة " الضباط الأحرار" . لقد كانت مصر آنذاك تائهة غريرة ، فاقدة وعيها ، ولكنها مالبثت أن استعادت وعيها وتجاوزت مرحلة " السذاجة " بفضل الشعب الذي حررها من الظلم ، وعصف بطغاتها محطما قيود التبعية . و " القرندل " الذي يرمز للشعب يؤكد هذا حين يزجي النصح للأميرة ، بعد أن يقتل " السمندل ".[2]

ولهذا نرى الأميرة في آخر المسرحية تعود الى القصر كي تتلقى من خدمها ورعاياها ما يبهج نفسها من حب وخضوع .

واذن فان موضوع " الأميرة تنتظر " مرتبط بالتربة العربية المصرية ، ورؤيا صلاح عبد الصبور فيها وعبقريته لم يحجبها الاطار المسرحي الغربي أو التراث المصرى القديم .

---

(١) ديوان صلاح عبد الصبور ، المجلد الأول . ص ٣٩٤ .
(٢) انظر المصدر نفسه . ص ٤٣٨ ـ ٤٣٩ .

وما يقال في "الأميرة تنتظر" يقال أيضا في "ليلى والمجنون" التي ربطها صلاح عبد الصبور بتاريخ مصر الحديث، ويقال أيضا في "مأساة الحلاج" التي حاول فيها عبد الصبور أن يعطي الفكر الصوفي بعدا واقعيا .

ففي "ليلى والمجنون" يتخذ صلاح عبد الصبور القصص التراثي العربي الذى نسج حول شخصيتي "قيس" و"ليلى" اطارا[*] عاما لآرائه المعاصرة .ان "الجاسوس - الذى يرمز في المسرحية الى الاجنبي الدخيل - يستطيع أن يستبد بليلى - وهي ترمز الى مصر - ويعبث بشرفها منتزعا اياها من "سعيد" او "المجنون" - كما يسمونه - الذى كان يهيم بها حبا .

لقد خانت "ليلى" حبيبها "سعيدا" على مرأى ومسمع منه [1] ولكن "سعيدا" - الذى يرمز الى النضال العربي في مصر ضد الانجليز - لم يستسلم أبدا ،على الرغم من خوره وضعفه :

"سعيد : (يسقط الى الأرض، وهو يصيح)
لن تأخذها مني
لن تأخذها مني" (٢)

وفي هذه اللحظة بالذات يؤكد لنا صلاح عبد الصبور صحة هذا التأويل بما لا يدع مجالا للشك ، وذلك حين يجعل صوت بائع صحف ينادى : "البلاغ .. المسائية .. القاهرة احترقت .. حريق القاهرة .. الاحكام العرفية .. حريق القاهرة .." (٣)

وهكذا اذن فان "ليلى والمجنون" ترتبط هي الأخرى بالواقع التاريخي المصرى الحديث الذى أراد صلاح عبد الصبور أن يسقطه على الوضع العربي في مصر بعد نكسة ١٩٦٧ ، كما يدل تاريخ كتابة المسرحية [4] أي سنة ١٩٧٢ .

(*) الملاحظ أن صلاح عبد الصبور لا يخدم ذلك الاطار المعروف في التراث ، فيخرج عنه مقدما لنا اجواء وشخصيات معاصرة لا تمت الى الحكاية القديمة الا بصلات واهية ، وهذا مباح لعبد الصبور طبعا بوصفه فنانا لا مؤرخا .

(١) انظر ديوان صلاح عبد الصبور . المجلد الاول .ص ٨٥٤-٨٥٥.

(٢) المصدر نفسه . ص ٨٥٥- ٨٥٦ .

(٣) المصدر نفسه . ص ٨٥٦ .

(٤) انظر المصدر نفسه . ص ٧٠٣ .

وفي "مأساة الحلاج " نرى صلاح عبد الصبور لايكتفي بصياغة حياة هذا الصوفي وأفكاره صياغة مسرحية ، وانما يفحص هذه الافكار وتلك الحياة ، ويضيف اليها ويحذف منها ، كما اتضح من خلال بعض الدراسات التي تناولت هذا الموضوع ،(١) ومن خلال تعليقات عبد الصبور نفسه على المسرحية .(٢)

ان " حلاج " عبد الصبور يغدو احتجاجا على مظاهر واقعية معينة في البيئة العربية المصرية ، تتمثل في الموقف من السلطة والقضاء ، وفي الموقف من الاشتراكية في مصر :

" لايفسد أمر العامة الا السلطان الفاسد

يستعبدهم ويجوعهم ".(٣) ذلك هو موقف الحلاج من السلطة . اما موقفه من القضاء فهو يتجسد ببراعة في مهزلة " المحاكمة " في المسرحية ، حيث نرى القضاة الثلاثة — أبا عمر الحمادي ، وابن سليمان ، وابن سريج — يتلاعبون بألفاظ ظاهرها العدالة وباطنها النفاق وارضاء الحكام الذين كانوا يخافون أن يحرض الحلاج الفقراء من الشعب :

" ابو عمر : هذا أمر لايسكت عنه
هذا الشيخ يقول :
الانسان شقي في مملكة الله
معنى هذا أن الأمة تشقى في ظل خلافة
مولانا
ويقول : ان الفقر يحرد في الطرقات
معنى هذا أن الأمة لاتجد الأقوات
ولنسأل عندئذ من سلب الأقوات !
ويقول :
لكن الكلمة لاتفتح قلبا مقفولا برتاج ذهبي
يعني الأمراء وأهل الجاه
وتؤدي هذي الألفاظ المشتبهة

(١) انظر " الصدق التاريخي والصدق الفني في مأساة الحلاج " لفاروق عبد القادر مجلة المسرح . ع ٤٥ القاهرة ٦٧ . ص ٣٩ .
(٢) انظر " ديوان صلاح عبد الصبور " الجزء الاول . ص ٦٠٥ — ٦١١ .
(٣) المصدر نفسه . ص ٥٨٢ .

بالفقراء الى نبذ الطاعة ..
ولزوم الفتنة
ولهذا أحكم مرتاحا بادانته وعقابه ". (١)

على هذا النحو كانت تجرى محاكمة الحلاج . ان القاضي هنا يستمع الى أقوال المتهم فيلوى عنقها خدمة للسلطان الذى قرر أن يتخلص منه ، وأراد أن يتقي غضب الشعب بمحاكمة صورية معروفة نتيجتها مسبقا .

ان صلاح عبد الصبور كان يلح على تميز الحلاج واختلافه عن غيره من الصوفيين . وهذا يتضح لنا منذ بداية المسرحية حيث نرى الحلاج يجادل "الشبلي" - وهو من الصوفية ايضا - على النحو التالي :

"الشبلي : لا ، ياحلاج
اني أخشى أن أهبط للناس
قد أبسط أجفاني فوق الدنيا
فأرى ، يسراها ، اتمنى النعمى واليسرى
وأرى ، عسراها ، أتوقى العسرى
ويموت النور بقلبي .
الحلاج : هبنا جانبنا الدنيا
ما نصنع عندئذ بالشر ؟
الشبلي : الشر
ماذا تعني بالشر ؟
الحلاج : فقر الفقراء
جوع الجوعى ، في أعينهم تتوهج ألفاظ لا أحد أوتي معناها ". (٢)

من الواضح هنا أن الحلاج يرفض أن ينأى عن الواقع وعن الحياة ، ويرفض أن يعتزل الناس كما يريد "الشبلي" الذى يخشى على "النور" الذى في قلبه من اغراء "النعمى" أو توقي

(١) انظر ديوان صلاح عبد الصبور . الجزء الأول . ص٥٨٨-٥٨٩ .
(٢) انظر المصدر نفسه . ص ٤٦٩ .

" العصرى " . فالشبلي يخاف أن " يتلوث " في الحياة الاجتماعية أما الحلاج فانه يرى أن التصوف الحقيقي هو في مواجهة تلك الحياة الاجتماعية والانغماس فيها من أجل تطهيرها من " الشر " الذى يشوبها ، أى أن التصوف عند الحلاج يتخذ بعدا اجتماعيا ، ومن هنا ينزع خرقة التصوف ويسعى الى تغيير العالم :

"يا شبلي
الشر استولى في ملكوت الله
حدثني . . كيف اغض العين عن الدنيا
الا ان يظلم قلبي " . (١)

ان موقف الحلاج من السلطة ، وموقفه من القضاء ، وموقفه هذا الأخير من التصوف الذى يجعله اشتراكيا . . ان كل ذلك يؤكد أن صلاح عبد الصبور مهما ابتعد عن واقعه يظل مرتبطا به وعاكسا لقضاياه ومشكلاته الخاصة ، ولو بأسلوب ذى طابع مطلق ، وبالتالي فان صلاح عبد الصبور لم يكن في هذه المسرحية مجرد ببغاء بليد يردد صيغ التراث او صيغ المسرح الغربي .

وفي " الدقرى تصعد الى القمر " يسير فرحان بلبل على نهج بريخت ويصطنع أسلوبه ، بل انه يتبنى اطار مسرحية بريختية معروفة فينسج على غرارها ، ومع ذلك فانه لا يجوز لنا أن نغض الطرف عن الموقف المتميز الذى اتخذه فرحان بلبل وأكد به استقلاله وخصوصيته .

ان بريخت في " دائرة الطباشير القوقازية " يطرح مشكلة نشأت في بيئة أوربية ابان العقود الأولى من هذا القرن ، وهي مشكلة الملكية بصفة عامة ، ومشكلة ملكية الأرض بصفة خاصة .

" يجب أن تكون الأرض لمن يخدمها " . تلك هي اجابة بريخت الضمنية عن السؤال المطروح في مقدمة " دائرة الطباشير القوقازية " : من أحق بالأرض المتنازع عليها ؟ وهي اجابة تصلح لسؤال أكبر يتعلق بملكية وسائل الانتاج في النظام الرأسمالي الغربي .

كان فرحان بلبل على وعي تام بأن هذه المشكلة التي حظيت باهتمام بريخت في " دائرة الطباشير " لا تناسب البيئة العربية في الوقت الراهن ، لأن الأحداث تجاوزتها

(١) عبد الصبور ، صلاح : ديوان صلاح عبد الصبور . الجزء الأول . ص ٤٦٨ — ٤٦٩ .

بعد صدور قانون الاصلاح الزراعي . " الا ان هذا القانون بسبب طبيعته وظروف تطبيقـــه ، نشأت عنه مشاكل وتعقيدات وصراعات ، لا هي تنتمي الى النظام الرأسمالي القائم على الملكيـــة الخاصة الصارمة ، ولا هي منتمية الى مجتمع الملكية الاجتماعية لوسائل الانتاج " .(١)

ان ملابسات الصراع بين " الحاج ابو العطا " و " الآغا " من جهة ، و " حمدان " وزملائه من الفلاحين من جهة اخرى ، يؤكد لنا صحة ما يقوله المؤلف هنا .

كل هذا يرسم الملامح الخاصة لموقف فرحان بلبل ورؤياه في هذه المسرحية ، فضـــلا من رفض الحكاية التي اقتبسها بريخت من الفولكلور الصيني او الكتب الدينية وتعويضهـــــا بحكاية مأخوذة من التراث العربي الذى يشكل ملمحا آخر لأصالة بلبل .

وهذه الخصوصية التي رأيناها في هذه المسرحية نراها كذلك في كل من " لاتنتظـــر من ثقب الباب " و " العشاق لا يفشلون " ، حيث يحرص فرحان بلبل على اعطاء الصـــراع بين العمال ومدراء المصانع صبغة محلية تختلف من الوان الصراع بين العمال وارباب العمل فـي اوربا .

وفي " الخرابة " يقدم لنا يوسف العاني مضامين اصيلة لم يقدمها — فيما نعلم — غيره من المسرحيين . ان الصراع عادة كان يدور بين الفقراء والاغنياء ، بين المستغلين والمستغلين فـي مسرح بريخت — على سبيل المثال — ولكن ساحة الصراع لم تتعد نطاق البيئة الواحــــدة اى أن ساحة الصراع كانت المانيا او فرنسا او اسبانيا اوغيرها ، أما يوسف العاني فقد جعـــل الصراع يدور بين العالم الذى يسمي نفسه " حرا " وبين العالم الذى يسمى " متخلفا " ، بيـــن المغتصبين عبر الأجيال والثائرين عبر الأجيال .

واذن فان كون يوسف العاني كاتبا ملحميا بريختيا لايعني أبدا أنه كان ظلا لبريخت ، وصدى ميتا للنظرية الملحمية . وحتى اذا بدا لنا أن نأخذ برأى الدكتور علي الراعي الـــذى يذهب الى أن يوسف العاني قد استفاد " من أشكال(*) مسرحية متعددة بينها المسرح الوثائقي

(١) بلبل ، فرحان : مقدمة " القرى تصعد الى القمر " . ص٧.

(*) الشيء المثير حقا أن د . الراعي لايشير الى الشكل الملحمي بين هذه " الاشكال " ، على الرغم من وضوح الملامح البريختية في المسرحية .

والدعائي ، والمسرح الشعبي ، ومسرح العرائس"،[1] فان ذلك لن يؤثر على أصالة الرؤيا في هذه المسرحية .

وما قلناه في " الخرابة " يقال أيضا في " المفتاح " التي لم يستطع الاسلوب الملحمي فيها أن يحجب شخصية يوسف العاني وموقفه المتميز .

وكل الاعمال المسرحية الملحمية التي تناولت موضوع الصراع العربي الصهيوني لا يستطيع أحد أن يشك في أصالتها من حيث الرؤيا الفكرية أو " المضمونية " ، لأن تلك الرؤيا نابعة من روح الاصرار على مقاومة الغزاة للاراضي العربية ، والرغبة في وصف بشاعة الجرائم التي ترتكب في حق الشعب الفلسطيني المشرد .

واذا كانت هناك ملامح مشتركة بين الثورة الفلسطينية وغيرها من الثورات في العالم ، فان ذلك لا يجرد الثورة الفلسطينية من خصوصياتها ، كما تبدو من خلال الاعمال المسرحية التي عالجتها . و " حفلة سمر " و " نهار خليلي " و " التصفية " و " النار والزيتون " و " لكع بن لكع " و " بيت الجنون " و " المفتاح " و " الجدران القرمزية " و " سهرة ديموقراطية على الخشبة " ، كلها تؤكد ذلك ، وحتى أعمال معين بسيسو التي يغلب عليها طابع الاسقاطات وتجنح الى تمويه المكان والزمان والشخصيات ، مبالغة في النأى عن الاسلوب المباشر ، يمكن أن ينطبق عليها هذا الحكم .

ويذهب الاستاذ أدونيس الى أن المسرح العربي لا يعاني من استلاب الرؤيا المسرحية الاجنبية فحسب ، بل يعاني من استلاب التراث أيضا ، " فلا يمكن — في رأيه — التوفيق بين الافكار الجاهزة ، سواء كانت موروثة أو مذهبية ، وبين الابداع أو الاصالة الخلاقة"[2] . وهذا أيضا ينطوي على شيء كثير من المبالغة . فالتراث في المسرح الملحمي العربي — على الاقل في مجمله — لم يكن يحول دون الرؤيا الاصيلة ، لانه كان موظفا بحيث يتخذ وسيلة تخدم فكرة الكاتب وتعبر عنها وتوضحها . ولهذا فان التراث — مادام لا يصاغ من جديد لمجرد الصياغة — يعد من أنجع السبل التي تعمق الرؤيا الاصيلة .

---

(١) الراعي . د . علي : المسرح في الوطن العربي . ص ٣٦٥ .
(٢) أدونيس : خواطر / نقائض في المسرح العربي . ص ٩ .

وبالنسبة للتراث العربي " المسرحي " خاصة ، فانه " ضعيف جدا ، ولذلك لم يفرض نفسه في شكل قوالب واشكال جاهزة أو مضامين ومواقف مسقطة . انه كان أشبه بحديقة مفتوحة غير منسقة "[١] على حد تعبير الدكتور حسام الخطيب .

وكل ما كان يجده الكاتب المسرحي العربي في هذه " الحديقة " لايتجاوز بعض " الأجواء " العامة أو بعض الملامح المطلقة في رسم الشخصية . وأقصد " بالأجواء " العامة محاولة بعض كتابنا محاكاة طقوس تلك الارهاصات المسرحية التراثية ، على نحو ما نرى في " لكع بن لكع " لاميل حبيبي ، او " الفرافير " ليوسف ادريس ، أو " ليالي الحصاد " لمحمود دياب .

ففي " لكع بن لكع " يحاول اميل حبيبي أن يقدم لنا أناسا " يجتمعون لقضاء أمسية أسطورية مع صندوق العجب " ، الا أننا في الحقيقة لم نتفرج على " صندوق العجب " ،[٢] بل شاهدنا جوانب من قضايانا بأسلوب ملحمي صرف ، كما أشرنا من قبل[٣] وفي " الفرافير " يحاول يوسف ادريس جاهدا أن يستقي شكله من فن " السامر " الشعبي ، ولكنه يخفق في ذلك فلا يستطيع ان يقدم لنا سوى اشكالية العلاقة بين السيد والمسود بأسلوب اوربي بريختي او عبثي ، اذا غضضنا النظر عما يسميه ادريس " البطل الروائي المصرى ، الحدق ، الذكي ، الساخر " ،[٤] ويقصد به شخصية " الفرفور " أو " الزرزور " . وفي " ليالي الحصاد " يحاول محمود دياب هو الاخر أن يحاكي " السامر " الا أنه لايستطيع أن ينجح في ذلك ، وكل ما يفعله هو أنه يضعنا في جو الريف المصرى في أثناء الليالي[*] المقمرة التي يتسامر خلالها الفلاحون ويسردون الحكايات ، وما عدا ذلك فان محمود دياب في هذه المسرحية يسير على نهج بريخت ، كما رأينا من قبل[٥] دون أن يفقد أصالته .

وسبب اخفاق هؤلاء المسرحيين وامثالهم ممن يحاولون ان يمدوا جسورا الى تلك الارهاصات

---

(١) من ملاحظات استاذنا د . حسام الخطيب على هذا البحث .
(٢) حبيبي ، اميل : لكع بن لكع . ص ٩ .
(٣) انظر ص ١٢٠ ، ١٥٤ على سبيل المثال .
(٤) ادريس ، يوسف : نحو مسرح عربي . ص ٤٨٤ .
(*) منذ البداية يرسم لنا محمود دياب جو القرية في الليالي المقمرة (انظر ص ٦ من ليالي الحصاد .)

(٥) انظر ص ١٤٧ ، ٢٠١ من هذا البحث .

التراثية الشعبية واضح ، وهو ان هذا النوع من التراث لا يقدم اشكالا مسرحية جاهزة ، كالاشكال المسرحية الغربية .

ومع ذلك فانه من الموضوعية ألا ننكر أثر بعض الارهاصات التراثية الشعبية في المسرح التجاري ، وخاصة مسرح الرواد (*) ، من امثال يعقوب صنوع الذى سبق للدكتور علي

(*) يحاول الدكتور علي الراعي ان يجعل " المغناطيس " لنعمان عاشور امتدادا للتراث "المسرحي" العربي (انظر كتاب " فنون الكوميديا من خيال الظل الى نجيب الريحاني" .سلسلة "كتاب الهلال" . ع ٢٤٤ . القاهرة ١٩٧١ . ص٣١٦ وما بعدها من صفحات) ، وخاصة شخصياته النمطية المعروفة . "ان عطوة افندى ، بما يجمع من مكر ودهاء ونقد لاذع ، وقدرة على التهريج وحيلة لا تنفد ، تعينه على الخروج من المآزق ، هو في اساسه المهرج الشعبي ، او الاراجوز ، والست فرحانة هي الخاطبة التقليدية - في الجوهر - التي عرفتها الكوميديا الشعبية من ايام ابن دانيال ، وغريب هوشمهورش ، الساحر ، القادر على أن يأتي بالمعجزات ويغير مصائر البشر " . (ص ٣١٩ من المرجع ذاته) . ان هذا الرأى ، على وجاهته ، ينطوى على شيء كبير من المبالغة ، ذلك ان مماثلة بعض هذه الشخصيات النمطية المعروفة في التراث الشعبي لا يعني بالضرورة ان نعمان عاشور قد نقلها من هناك ، بل يمكن ان يكون قد نقلها من الواقع المصرى في تلك المرحلة التاريخية (اى في اثناء الخمسينات من هذا القرن) ، فشخصية " الخاطبة" كانت موجودة في فترة كتابة " المغناطيس " (١٩٥٥) ، وشخصية " غريب " لا تزال موجودة حتى الآن ، وتتمثل في اولئك الذين يجوبون الاسواق في الارياف ويزعمون انهم يستطيعون ان يشفوا الناس من كل الامراض ، او يبيعون التمائم والحروز التي يزعمون انها تغير مصائر الافراد ، وما الى ذلك من طرق الشعوذة ، ثم ان الشخصيات في " المغناطيس " تتخذ ابعادا اجتماعية وتجسد رموزا لظواهر في الواقع المصرى الذى يرصده نعمان عاشور . فالدكتور " غريب " الذى تعلم في الخارج وعاد الى مصر كي يفتح عيادة طبية نفسانية فلا يجد اقبالا عليه بوصفه طبيبا ، بل بوصفه مشعوذا ، رمز للطبقة المثقفة التي كانت آنذاك تشعر بالاغتراب - كما يدل اسمه . " غريب " . - في مجتمع يعاني من التخلف والتفكير الخرافي . وفوق كل هذا فان نعمان عاشور يبدو لنا في هذه المسرحية حامل فكر اشتراكي ، كما يبدو من خلال علاقة " الحاج " التاجر المستغل الذى لا يتورع عن اكل حق شقيقه "محمود" وحق خادمه "عطوه" ويسعى الى الزواج من فتاة تصغره بعشرات الاعوام ، كما يبدو لنا عاشور ايضا ناقما على الطبقة الوسطى المحدودة الدخل التي تتطلع دوما الى الاعلى وتتخلى عن كل شيء - حتى عن ابنائها - من اجل المال . وتؤكد لنا ذلك خاتمة المسرحية ، حيث نرى " الحاج " يحس بمدى تهافت "الام" على المال فيخرج من البيت وهو يصيح : " خدوا الفلوس . . . خدوا الفلوس " (ص١٠٤ من " مسرح نعمان عاشور " . . . فأين كل هذا من تلك الظواهر التراثية " المسرحية " ؟!

الراعي ان تتبع بالتفصيل آثار " خيال الظل " و "الجرجوز" و "الحاوى" في عروضه وخاصة مواقف "الضرب" [١] و "الردح" [٢] و "المفارقات". [٣]

بل اننا نستطيع أن نذهب الى أبعد من ذلك فنزعم أن مسرح دريد لحام لا يخلو من لمسات خيال الظل، [٤] أن شخصية "غوار" - فيما يتراءى لي - امتداد لشخصية "عيواظ" الماكر الذى لا يكف عن نصب الأحابيل لرفيقه "قرقوز" - الذى يذكرنا بشخصية نهاد قلعي او ياسين بقوش - الساذج الذى يقع عادة في تلك الأحابيل و "المقالب" المضحكة .

والملاحظ أن تأثر المسرح التجارى بالارهاصات المسرحية التراثية كان عفويا تلقائيا، ولم يكن اراديا واعيا، على نحو ما نرى لدى يوسف ادريس [٥] او محمود دياب. [٦]

* * *

لقد كان التراث العربي - بشكل عام - يوظف اذن، كما كان التراث "المسرحي" - ان جاز لنا تسميته مسرحيا - ضعيفا لم يستطع ان يقدم شيئا ذا بال الى كتابنا المسرحيين، ولم يستطع ان يقدم بديلا عن الشكل الاوربي .

ومن هنا لا نستطيع أن نزعم أن التراث قد محا أصالة محمود دياب في "باب الفتوح" و "ليالي الحصاد"، أو أصالة ألفريد فرج في "علي جناح التبريزى"، أو أصالة سعد الله ونوس في "مغامرة رأس المملوك جابر"، أو أصالة يوسف العاني في "المفتاح" بل اننا لا نجد بدا من الاعتراف بأن التراث يؤكد الأصالة ولا يلغيها أبدا .

وعلاوة على هذا فان التراث العام - في حد ذاته - اضافة الى تأكيد الأصالة على المستوى الفردى - يخلق شيئا من الألفة التي تشكل وجها آخر للأصالة على المستوى الجماعي . وهو الأمر الذى جعل كاتبا مسرحيا كفرحان بلبل - على سبيل المثال - يلجأ في "القرى تصعد الى القمر" الى الاعتماد على خامة تاريخية تمت الى التاريخ العربي بصلة قوية، ويرفض

---

(١) انظر "فنون الكوميديا" للدكتور علي الراعي . ص ٩٥ .
(٢) انظر المرجع نفسه . ص ٩٤ .
(٣) انظر المرجع نفسه . ص ٨٥ .
(٤) انظر "نصوص من خيال الظل". جمعها وقدم لها د . سلطان قطاية . منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٧٧ .
(٥) انظر "نحو مسرح عربي" ليوسف ادريس . ص ٤٦٧-٤٩٥ .
(٦) انظر "مقابلة مع محمود دياب حول اعماله وافكاره المسرحية". حوار اجراه نبيل فرج . مجلة "المسرح" . ع ٦٢ . القاهرة ١٩٦٩ . ص ٣٥ .

الخامة التي استفاد منها بريخت في "دائرة الطباشير" .

وفرحان بلبل هنا يصدر من وعي ، لانه تعرض الى هذا الموضوع في مقدمة مسرحيته فقال : "ان الكاتب حينما يلجأ الى التاريخ ، يجب عليه — وأقول يجب — أن ينتقي حكاية من تاريخ قومه . فالحكاية العربية القديمة تستثير في نفوسنا شغفا وهوى ، ونجد فيها من الوشائج العاطفية والتاريخية ما يفوق عشرات المرات كل ما تثيره أية حكاية أجنبية ." (١)

وليس معنى هذا أن كل كاتب مسرحي يستخدم التراث أو يتبنى الأسلوب الملحمي يكون ذا رؤيا أصيلة بالضرورة . ان يوسف ادريس في "الفرافير" ذو رؤيا عبثية مستعارة في جوهرها ، على الرغم من وجود اشارات وتلميحات عديدة الى ظروف ومظاهر محلية خاصة ، وعلى الرغم من محاولة العودة الى نبع "السامر" الشعبي . ورؤيا ألفريد فرج تظل موضع شك اذا نظرنا الى بعض اللمسات أو المواقف المسرحية الافريقية والشكسبيرية (٢) في "الزير سالم" ، على الرغم من اعتماده على خامة تراثية عربية بحتة .

ومما تجدر الاشارة اليه في اثناء الحديث عن قيمة مضامين المسرح الملحمي العربي ذلك الطابع الواقعي الذى تتسم به في جملتها . ان أعمال فرحان بلبل وسعد الله ونوس، ومحمود دياب وألفريد فرج (*) واميل حبيبي ، ونواف أبي الهيجاء ، كلها مرتبطة بالواقع العربي أشد الارتباط . وحتى أعمال معين بسيسو التي تبدو لأول وهلة تجريدية فانها واقعية من حيث المنهج ، لانها نابعة من جذور المأساة العربية في فلسطين ، ولا تتجاوز النزعة التجريدية فيها حدود الأسلوب المسرحي .

هذا ، ولعل أهم انتقاد يمكن أن يوجه الى مضامين المسرح الملحمي العربي هو خضوعها للآنية غالبا ؛ ان "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران" و "الانتخابات" و "لاتنظر من ثقب الباب" و "العشاق لا يفشلون" و "سليمان الحلبي" و "ليلى والمجنون" و "سهرة ديموقراطية على الخشبة" و "نهار خليلي" ، وما الى ذلك ، كلها اعمال ذات مضامين لاتصمد مع

---

(١) بلبل ، فرحان : مقدمة "القرى تصعد الى القمر" ، ص ٨ .
(٢) انظر "الزير سالم" لألفريد فرج . ص ١٥٢ ، ١٥٧ ، ١٦٠ ، ١٦٤ ، ٨١ .
(*) يمكن أن نستثني هنا بعض أعمال ألفريد فرج من هذا الحكم ، "كالزير سالم" التي تعالج موضوع الصراع مع الزمن ، و "علي جناح التبريزي" .

استمرار الزمن . وليس معنى هذا أن كل الاعمال المسرحية الملحمية العربية آنية ، فهناك مسرحيات استطاع مؤلفوها أن يبلغوا أعتاب الخلود . اننا لانبالغ أبدا اذ نقول هذا .

ان "الأديب العبقري هو ذلك الذى يطرح ضمنيا أكثر مسائل عصره حضارية وعمومية ، حين يريد الحديث عن قضاياه الملموسة جدا والمباشرة جدا ".[١] هذا ما يحقق الخلود ، وهذا ما نجد بعض مسرحيينا الملحميين يصدرون عنه . فيوسف العاني في رائعته "المفتاح" ينطلق من قضايا الانسان العربي خاصة ، ليعالج قضايا الانسان من حيث هو انسان ، أى أنه "يلج باب الفن الشامل الذى يصلح لكل بيئة ولكل زمان "[٢] على حد تعبير الدكتور علي الراعي . وهذا ما يقال أيضا في "مغامرة رأس المملوك جابر" و "الملك هو الملك" لسعد الله ونوس ، كما يقال في "باب الفتوح" لمحمود دياب ، و "علي جناح التبريزى" لألفريد فرج ، و "الأميرة تنتظر" لصلاح عبد الصبور ، و "مأساة جيفارا" لمعين بسيسو .

* * *

اذا كان المسرح الملحمي العربي اصيلا على الرغم من خضوعه لظاهرة المثاقفة وارتشافه من التراث ، كما رأينا منذ قليل ، فان ذلك لايعني بالضرورة أن كتابنا المسرحيين الملحميين قد ابتكروا آراءهم كلها واتوا بما لم يأت به الاوائل والاواخر .

واذا كنا نستطيع - بشيء من تعسف التصنيفيين - أن نضع أى كاتب معاصر في خانة من خانات المذاهب الادبية التي تعددت وتشعبت الى درجة كبيرة ، فاننا نستطيع كذلك ان نعتصر العمل الأدبي ونبحث عن أصول رحيقه الفكرى في التيارات الايديولوجية أو الفكرية او الروحية او الاجتماعية المعروفة حتى الآن .

وقد حاول بعض مؤرخي الأدب الغربيين أن يفعلوا ذلك[٣] ، ونحن نستطيع أن نستفيد من تجاربهم ونطورها بايجاد عدد كاف من الخانات التصنيفية التي يمكن ان تستوعب كل الاعمال الادبية .

---

(١) غولدمان ، لوسيان : المادية الديالكتيكية وتاريخ الأدب والفلسفة . ترجمة نادر ذكرى ، دار الحداثة . الطبعة الاولى . بيروت ١٩٨١ . ص ٢٩ .
(٢) الراعي ، د . علي : المسرح في الوطن العربي . ص ٣٦٢ .
(٣) يرجع الى "نظرية الادب" لاوستن وارين ورينيه ويليك . ترجمة محي الدين صبحي . ص ١٥٠-١٥٢ .

والبحث عن اصول فكر كاتب ما أمر طبيعي ، لان الكاتب ليس فيلسوفا مبدعا وما ينبغي له أن يكون كذلك ، والا لكان علينا أن نرفض كل اعمال بريخت التي تنتمي الى الفكر الاشتراكي ، وكذلك اعمال كل من يونسكو وآداموف التي لاتخرج من اطار الفلسفة العبثية . هذا من جهة ومن جهة اخرى فان الكاتب ابن محيطه القومي ومحيطه العالمي او ما يسميه الدارسون الالمان " روح العصر "(1) الذي لا يمكن تجاهل آثاره في الاعمال الادبية — على الرغم من قصوره احيانا في تفسيرها ، لانها قد تتجاوزه ولا تتكامل مع منتجاته الفنية والفكرية كما يؤكد " ويليك "(2) مادامت تلك الاعمال عاجزة من الاكتفاء بذاتها وملزمة(*) بالارتباط بوقائع الحضارة والتاريخ وبمظاهر الوعي كافة " (3) بما في ذلك الفكر الفلسفي والاجتماعي .

ولئن كانت الاعمال الادبية لكل من فولتير ، وجابرييل مارسيل ، وسارتر ، وكامي ، وغوتة ، اعمالا يتجلى فيها الجهد الفكري المبدع اكثر من غيره من العناصر الجمالية الاخرى ، فان ذلك يعود أولا وقبل كل شيء الى ان هؤلاء كانوا من محترفي التفكير الفلسفي اصلا ، ومن هنا كانت الرؤيا الجمالية في اعمالهم ملتحمة مع الرؤيا الفلسفية الموضوعية ومكملة او تابعة لها .

ويبدو أن هناك كتابا يسبقون عصرهم قليلا ويستكشفون آفاق المستقبل من امثال تشيكوف ، ودييب ، وباكثير ، كما أن هناك كتابا يهتدون بفطرتهم الى حقائق اجتماعية ونفسية قبل أن يكتشفها العلم . ان " انجلز " يؤكد أنه تعلم الاقتصاد من " بالزاك " اكثر مما تعلمه من جميع كتب المؤرخين والاقتصاديين "(4) ، وفرويد يعد الكتاب والشعراء اساتذة له : " وهم ، في معرفة النفس البشرية ، معلمونا واساتذتنا ، نحن معشر العامة ، لانهم ينهلون من موارد لم نفلح بعد في تسهيل ورودها على العلم " .(5) ويعترف فرويد ضمنا انه استقى بعض افكاره الخطيرة

---

(1) انظر المرجع ذاته . ص ١٥٣ـ١٥٧ .

(2) يرجع الي كتابه " نظرية الادب " . ص ١٥٥ وما بعدها .

(*) اضحى الالتزام ضرورة تفرضها " روح العصر " في كل الفنون والآداب . هذا ما يؤمن به حتى الوجوديون (انظر " ما الادب ؟ " لجان بول سارتر . ترجمة د . محمد غنيمي هلال . مكتبة الانجلو المصرية . القاهرة ١٩٦١ . ص ٨٢ـ١٨٤) .

(3) شيا ، د . محمد : " الادب والفن والفلسفة " مجلة " الفكر العربي " عدد خاص بنظرية الادب والنقد الادبي . ع٢٥ . س ٤ . بيروت ١٩٨٢ . ص ١٣٥ .

(4) انظر " دراسات في الواقعية الاوروبية " لجورج لوكاتش . ترجمة امير اسكندر . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧٢ . ص ٢٧ .

(5) فرويد ، سيغموند : الهذيان والاحلام في الفن . ترجمة جورج طرابيشي . دار الطليعة الطبعة الاولى . بيروت ١٩٧٨ . ص ٧ .

من " سوفوكل " و " شكسبير " و " د وستويفسكي " .[1]

الا اننا لا ننتظر من أمثال هؤلاء الكتاب ان يقدموا لنا نظريات فكرية او اجتماعية من خلال اعمالهم الادبية ،كما اننا نتنكب جادة الصواب اذا قيمنا اعمالهم على اساس ما نجده فيها من رؤى فكرية مبتكرة ، لان العبرة ليست في طرافة الفكرة وجدتها بقدر ما هي في الرؤيا الجمالية وفعالية الموقف الاجتماعي الواقعي الثوري او الانساني .

ان " شون أوكاسي " يضع أكبر هدف نصب عينيه في " جونو والطاووس "[2] هو السخرية من الادعاء والبطولة الزائفة ونتف ريش " الطاووس " الاصطناعي من الانسان ،و " لوركا " يجعل هدفه الرئيسي في " بيت برنارد ألبا "[3] هو الهجوم على تزمت التقاليد والمواضعات الاجتماعية والاخلاقية ،و " بيراند يللو " يلح في "ست شخصيات تبحث عن مؤلف "[4] على مقولة اساسية وهي ان الحقيقة نسبية .

كل هؤلاء لا يقدمون لنا فكرا جديدا ،ومع ذلك فان نقاد المسرح يجمعون على ضمهم بين كبار الكتاب الدراميين . وانه لمن المؤسف حقا ان يتخذ الاستاذ أدونيس -كما رأينا من قبل - طرافة الفكر وجدته معيارا نقديا ،او يحط الدكتور عمر الدسوقي من قيمة اعمال " راسين " ،لا لشيء الا لان مواضيع مسرحيات " راسين " كانت غرامية تتلخص في ان شخصا يحب آخر لا يبادله الحب ، مادام يهوى ثالثا . والدكتور عمر الدسوقي يرى في ذلك ثرثرة لا طائل من ورائها ، لان الاعشى " استطاع ان يجلي هذه الصورة" على طريقة العرب في الايجاز في قوله :

علقتها عرضا من بعد ما علقت غيري وعلق أخرى ذلك الرجل " !![5]

---

(١) انظر " التحليل النفسي والفن " (دافينشي - دوستويفسكي) لفرويد . ترجمة سمير كرم . دار الطليعة . الطبعة الثانية . بيروت ١٩٧٩ . ص ١٠٩ .

(٢) اوكاسي ، شون : جونو والطاووس . ترجمة علي جمال الدين عزت . مراجعة د . عبد الله عبد الحافظ . سلسلة "روائع المسرح العالمي " ع٢١٠ . الشركة التعاونية والنشر . القاهرة ١٩٦١ .

(٣) لوركا ،فيد يريكوفرسيه : بيت برنارد ألبا . ترجمة د . محمود علي مكي . مراجعة د . حسين مؤنس . سلسلة "روائع المسرح العالمي " . ع٢٣ . الشركة التعاونية للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٢ .

(٤) بيراند يللو ، لويجي : ست شخصيات تبحث عن مؤلف . ترجمة محمود اسماعيل محمد . مراجعة حسن محمود . سلسلة روائع المسرح العالمي " ع١٤ الشركة التعاونية للطباعة والنشر . القاهرة . بدون تاريخ .

(٥) الدسوقي ، د . عمر : المسرحية (نشأتها وتاريخها واصولها) . دار الفكر العربي . الطبعة الخامسة . القاهرة : ١٩٧٠ . ص ١٠٠ .

ان مثل هذه النظرة الى العمل المسرحي تمسخه مسخا رهيبا ، وتتجاهل مقوماته وعناصره الاخرى من مثل الشخصية والموقف والحوار وما الى ذلك ٠

* * *

هل قدم لنا المسرح الملحمي العربي مضامين أو أفكارا جديدة بالقياس الى غيره من الاتجاهات المسرحية العربية ؟

نعتقد أن هذا السؤال أصبح نافلا بعد كل ما ذكرناه منذ قليل ، ومع ذلك فاننا نقول : ان من يتبنى هذا النهج في تقييم المسرح يجد أن كاتبا مثل توفيق الحكيم ـ الذى يعد ممثلا للاتجاه الذهني في المسرح العربي ـ قد استطاع أن يقدم لنا مضامين وأفكارا اكثر جدة وطرافة اذا قورن بالمسرحيين الملحميين ٠

ان توفيق الحكيم يقف الصراع في مسرحه على الافكار المجردة التي تجعل من المسرح مادة للقراءة لا للتمثيل ، لان عرضها على المسرح غير مجد في اثارة العواطف وتحريك وجدان المتفرجين على نحو ما هو مألوف في المسرح الدرامي ، فالناس " يتأثرون دائما بالعواطف التي يحسونها في حياتهم الواقعية ، كالحب والغيرة ، والحقد والانتقام ، والعدالة ، والظلم ، والصفح والاثم ٠٠ لكن ماذا هم يشعرون امام صراع بين الانسان والزمن وبين الانسان والمكان وبين الانسان وملكاته ؟ هذه الأشياء المبهمة والافكار الغامضة أتصلح لهز المشاعر بقدر ما تصلح لفتق الأذهان ؟ " [1]

في اطار هذا الاسلوب المسرحي التجريدي أو الذهني كتب الحكيم أعمالا كثيرة ذات أفكار طريفة " تفتق الاذهان " على حد تعبيره ، وذلك بافتراضات تجريدية يتتبع نتائجها ، كأن يفترض في " أهل الكهف [2] " ان ثلاثة فتيان عادوا الى الحياة المتطورة بعد رقدة دامت

---

(١) الحكيم ، توفيق : مقدمة " بجماليون " ٠ المطبعة النموذجية ٠ القاهرة ١٩٤٢ ٠ ص ١٢ ٠

(٢) الحكيم ، توفيق : اهل الكهف ٠ المطبعة النموذجية ٠ القاهرة ١٩٣٣ ٠

قرونا ، او يفترض ان شخصين استطاعا أن يسافرا الى كوكب في احدى المجرات النائية ثم عادا من جديد ، فاذا برحلتهما قد استغرقت ثلاثة قرون دون ان يعلما ، او يفترض في " بجماليون " [1] ان الحياة دبت في تمثال امرأة كان قد هام به صانعه الفنان ، وهكذا دواليك [*]

وقد استطاع الحكيم ان يبرهن لنا في " شهرزاد "[2] على أن " شهريار " — الذى يرمز الى الانسان من حيث هو انسان — سوف يكون كائنا غريبا على الحياة لو ألقى زمامه للعقل وحده دون القلب ، وانه سوف يخسر الارض والسماء معا ويظل معلقا بينهما لو بدا له ان يفعل ذلك .

وقد اجرى الحكيم الصراع في مسرحياته الفكرية بين ثنائيات مطلقة ، كالصراع بين الانسان والزمان في " أهل الكهف " والصراع بين الفن والحياة في " بجماليون " ، والصراع بين القدرة والحكمة في " سليمان الحكيم " ،[3] والصراع بين القوة والقانون في " السلطان الحائر " ،[4] وما الى ذلك .

واكثر من هذا فان الحكيم حاول ان يخضع مسرحه لنسق فكرى يقوم على الثنائيات المتعارضة كالخير والشر ، والايمان والعقل ، والفن والحياة ، والفكر والعمل ، وهي الثنائيات — برأى الحكيم — التي لابد أن تتعادل اطرافها والا كانت المأساة والاختلال في الكون وفي الحياة ، فالانسان السوى — على سبيل المثال — هو الذى " يعادل " بين ثنائيتي الفكر والشعور حتى لا يختل التوازن بينهما ويؤدى الى المرض النفسي ، لان ما " يطلق عليه وصف الامراض العقلية والعصبية ما هو الا اختلال في هذا التعادل ، اما بتضخم الشعور تضخما يلغي الى

---

(١) الحكيم ، توفيق : بجماليون . المطبعة النموذجية . القاهرة ١٩٤٢ .

(*) عرض د . محمد مندور لسائر افتراضات الحكيم البارزة بالتفصيل في كتابه " مسرح توفيق الحكيم " . دار نهضة مصر للطبع والنشر . الطبعة الثانية . القاهرة . ص ٣٩ وما بعدها .

(٢) الحكيم ، توفيق : شهرزاد . دار الكتاب اللبناني . بيروت ١٩٧٣ .

(٣) الحكيم ، توفيق : سليمان الحكيم . المطبعة النموذجية . القاهرة ١٩٤٣ .

(٤) الحكيم ، توفيق : السلطان الحائر ، المطبعة النموذجية . القاهرة ١٩٦٠ .

جانبه او يعطل مهمة الفكر ، فيرتد الانسان طفلا في اعوامه الاولى ، واما أن يطغى الفكر ويكبت الشعور ، فترتبك اداة الادراك في الانسان " .(١)

هذه الفلسفة التي قدمها لنا توفيق الحكيم في كتابه " التعادلية " واراد ان يتخذها ميزانا لكل شيء في الفن والحياة والكون " ليست مجرد لعبة ذهنية او مجرد نزوة فكرية طريفة ، وانما تشكل في الحقيقة القانون الاساسي لتوفيق الحكيم المفكر والفنان والمواطن الاجتماعي "،(٢) على حد تعبير محمود امين العالم .

لا نريد ان نناقش هذا " القانون " الفكرى ومدى صحته ، لان ذلك يخرجنا عن سمت بحثنا ، ولكننا نلفت النظر الى انه كان جدارا سميكا بين الحكيم والواقع ، فقد جعله يسخر فنه المسرحي لخدمة فلسفته " التعادلية " ، واكبر دليل على ذلك هو تلك " الافتراضات " الذهنية المستحيلة التي اشرنا اليها منذ قليل .

ان ولع الحكيم بالثنائيات المجردة جعله يغمض عينيه عن الواقع فيأتي احيانا بمواقف تتنافى كلية مع منطق الحياة وتنبو عن الذوق الاجتماعي .

لقد اراد الحكيم ان يتناول اسطورة "أوديب" بذهنيته الثنائية فعمد الى تجريدها من الصراع بين الانسان والقدر ، على نحو ما هو مجسد بدقة في مسرحية سوفوكل " أوديب ملكا "،(٣) فجعل أصابع " ترسياس " هي التي تعبث بمصير "أوديب" ، لا اصابع القدر ــ وذلك انسجاما مع الحكيم المسلم ــ واجرى الصراع بين ما سماه " الواقع " و " الحقيقة " ،(٤) كما يؤكد هو نفسه .

ليس من شك في أن ما يفعله الحكيم في هذه المسرحية شيء جيد يستحق الاعجاب لكونه يجرؤ على موضوع اسطوري اغريقي ويجرده من عنصر الصراع فيه كي يعطيه صبغة تؤكد اصالته

---

(١) الحكيم ، توفيق : التعادلية . المطبعة النموذجية . القاهرة ١٩٥٥ . ص ١١ .
(٢) العالم ، محمود امين : توفيق الحكيم .. المفكر الفنان . دار القدس ، سلسلة " المعارف الحديثة " . ع ٣ . الطبعة الاولى . بيروت ١٩٧٥ . ص ٧١ .
(٣) سوفوكل : اوديب ملكا . انظر اعمال سوفوكل التي ترجمها د . طه حسين وجمعها في كتاب سماه " من الادب التمثيلي اليوناني " . دار العلم للملايين . الطبعة الثانية . بيروت ١٩٧٨ . ص ١٩٠ وما بعدها .
(٤) الحكيم ، توفيق : مقدمة " الملك اوديب " . المطبعة النموذجية . القاهرة ١٩٤٩ ، ص ٤٣ ــ ٤٤ .

ونظرته الجديدة ، ولكونه يخترع ثنائية طريقة تضاف الى ثنائياته الاخرى ، وهي ثنائية "الحقيقة" و "الواقع" ، ولكن المؤسف ان الحكيم يمتطي صهوة تلك "الثنائية" التجريدية ويطلق لها العنان كي تركض به في الاتجاه المرسوم بدقة في "التعادلية" دون ان يكلف نفسه عناء الالتفات الى الواقع الحقيقي الموضوعي . ومن هنا نجده لا يتورع عن تقديم موقف كذلك الموقف الذى نرى فيه "أوديب" يحاول ان يقنع "جوكاستا" أمه بامكانية استمرار العلاقة الزوجية بينهما :

"أوديب : تشجعي يا "جوكاستا" مثل ما اتشجع .. وتجلدى مثل ما اتجلد .. واحتملي كل شيء لمواجهة الواقع ! ..

جوكاستا : اى واقع نستطيع ان نواجهه بعد اليوم ؟ ! ..

أوديب : كياننا الواحد .. اسرتنا المتحدة .. قلوبنا المتحابة .. نفوسنا التي تعمرها المودة .. وتدعمها الرحمة ! .. من في مقدوره أن يهدم كل هذا البنيان ؟ ! ..
واى قوة في امكانها ان تدك هذا البرج المشيد من حب وعطف وحنان ! ..

جوكاستا : "أوديب" ! .. يا .. لست ادرى كيف أناديك ؟ ؟ ..

أوديب : ناديني بأى وصف شئت ! .. فأنت "جوكاستا" التي أحبها .. ولن يغير شيء ما بقلبي .. فلأكن زوجك أو ابنك .. فما تستطيع الاسماء ، ولا الصفات ان تبدل ما رسخ في القلوب من العطف والود ! .. " (١)

ان هذا الموقف ابن النزعة الذهنية لدى الحكيم ، وهو موقف كما نرى يثير الاشمئزاز . وما اكثر ما نجد المواقف غير المقنعة والبعيدة عن منطق الحياة في مسرح توفيق الحكيم . ففي مسرحية "شهرزاد" يجعل الحكيم "شهريار" دوتا يدخل على زوجته ويجد عبدا اسود في خدرها فلا يعير الامر ادنى اهتمام ، كما يجعل الوزير "قمر" ينتحر من أجل "شهرزاد" على الرغم من كونه يعلم بخيانتها . وفي "الخروج من الجنة" يجعل الحكيم الزوجة "عنان" تضحي بحبها لبعلها الفنان فتطلب الطلاق ، لا لشيء الا لتولد في نفسه الالم الممض الذى يدفعه الى

---

(١) الحكيم ، توفيق : الملك اوديب . ص ١٦١ـ١٦٢ .

الابداع الفني ، وبعد نجاح خطتها التي اتت اكلها نراها تعود الى زوجها - الذى اصبح فنانا كبيرا - لتهنئه : "انك لاتدرك مقدار سعادتي حين رأيت مواهبك الدفينة قد بعثت فيك واستيقظت دفعة واحدة ، اليس من حقي ان اهنئك اليوم يامختار ؟! "(١)

ان ولع الحكيم بثنائية العقل والقلب في "شهرزاد" جعله يقدم لنا مواقف وشخصيات غير مقنعة ابدا ، وكذلك فان ولعه بثنائية الفن والحياة في "الخروج من الجنة" اغمض عينيه عن غرابة موقف "عنان" من زوجها .

وفي مسرحية "دموع ابليس" نجد فتحي رضوان يقتفي اثر الحكيم الذهني ويرث منه نتائج افتراضاته وثنائياته . الفتاة "عصماء" ملاك في صورة انسان ، فهي معصومة - كما يدل اسمها - من الخطأ ، دائبة في الصلاة والزهد وعمل المعروف في اهل القرية الذين احبوها كلهم . "ولي الله" شيطان يحس ان هذه الفتاة اخذت تعرقل اتباعه الابالسة بأثرها الطيب في نفوس الناس الذين اتخذوها قدوة في سلوكهم ، فيتخذ صورة شاب وسيم ويسعى لاغوائها . تقاوم الفتاة "الشيطان" ولكنها تسقط اخيرا وتحمل منه ، وعندئذ تقرر ان تنتحر غرقا ، لانها "لاتود ان تخدع الناس" بعد زلتها ، وقبل ان تنفذ قرارها تؤكد للشيطان انها سوف تنتقم منه في صورة ابنها غير الشرعي الذى انجبته قبيل انتحارها . ينشأ "ابن الشيطان" في كنف جده ويسير على خطا والدته فيصبح تقيا ورعا ومحبوبا مثلها ، ويساور الشيطان تلقه من جديد ، فابنه يكاد ان يمحو الشر من العالم ويكاد يجعل "تجارة" الشيطان كاسدة . يوعز الشيطان الى غانية ان تضل ابنه فتخفق وتصبح من اتباعه ، وحينئذ يتألب "الابالسة" على الشيطان ويتهمونه بالتواطؤ مع ابنه وحمايته ، ويشب صراعات في نفس الشيطان بين عاطفة الابوة والنزعة الشريرة ، فيتعذب طويلا ، ولكنه في الاخير يستدعي احد اتباعه الابالسة ويكلفه بالقضاء على ابنه بالطريقة التي يرتئيها ، ويطعن ابن الشيطان بخنجر فيموت ، ولكن اتباعه من اهل القرية يتركون بيوتهم ويأتون كالجيش يلبي نداء طبول الحرب . " نعم ، ان وفاته ايذان بأن البذر الذى بذره قد أثمر "(٢) ذلك هو عزاء "السيد" الجد . أما الشيطان فانه يذرف الدموع .. " أول دموع

---

(١) الحكيم ، توفيق : المسرح المنوع (مجلد يضم بين دفتيه احدى وعشرين مسرحية) . المطبعة النموذجية . القاهرة ١٩٥٦ . ص ٤١١ .
(٢) رضوان ، فتحي : دموع ابليس . دار المعارف بمصر . القاهرة ١٩٥٦ . ص ١٢٥ .

لابليس .. عرفها حينما عرف الحب .. ولكنه لن يعرف الحب بعد الآن ... (١)

لقد حاول فتحي رضوان أن يحمل نموذج الشيطان الذى ورد ذكره في المصادر الدينية مضامين جديدة ،كما حاول ان يبرز بعض ملامح شخصيته ويلح عليها اكثر من سواها .

اننا نعرف الشيطان في الكتب الدينية كائنا متمردا على الاله ، لانه خلقه من نار وامره ان يسجد للانسان المتمثل في "آدم" ،كما نعرفه متكبرا على الانسان بوصفه مخلوقا من طين .

وقد ألح فتحي رضوان على هاتين الصفتين — التمرد والتكبر — في شخصية الشيطان ، وذلك من خلال طبيعة العلاقة بين الشيطان والاله من جهة ، وبين الشيطان والانسان من جهة أخرى . انه يعرف مدى قوة الاله وجبروته ، ويطمع في غفرانه يوم الدين ،ولكنه يصر على عناده وكبريائه ولو أدى به ذلك الى الكفر والعقاب :

" عصماء	:	ألم تسبق ارادة الله ؟ ألم يحتم قضاؤه ان تبقى مطرودا محروما حتى يوم الدين ؟
الشيطان	:	ولكن الله غفور رحيم .
عصماء	:	أأنت تذكر هذا وتعرفه ؟ !
الشيطان	:	أنا أعرفه مثلكم ، بل أعرفه خيرا منكم ، ولكن الكبرياء والعناد وحدهما هما اللذان اورثاني الكفر ".(٢)

اى ان العناد من طبعه الذى لايستطيع منه خلاصا ، وهذا يبدو لنا اكثر جلاء في موقفه من ابنه الذى يعطف عليه بحكم ابوته ،ولكن طبعه يتغلب عليه ويجعله يحرض اعوانه على قتله . هذا عن موقف الشيطان من الاله ،اما موقفه من الانسان فهو موقف ينجم عن احتقار له واعتراف ببعض ميزاته في الوقت ذاته ،فهو في مسرحية رضوان لايحتقر الانسان لكونه مخلوقا "من طين" فحسب ،ولكنه يحتقره لاخلاقه كما يراها هو : "أنا الذى خبرت الناس، وعرفت نفاقهم، ودخائل نفوسهم . عرفت كيف يستمدون من الشيطان ، مني انا . نعم مني انا .. القوة

---

(١) رضوان ، فتحي : دموع ابليس . دار المعارف بمصر .القاهرة ١٩٥٦ . ص ١٢٦ .
(٢) المصدر نفسه ، ص ٥٧ .

والحزم ، فيندفعون الى تحقيق احلامهم واطماعهم ، فيسخرون هذا الكون الجميل ، ويصبحون فيه سادة ! فان شبعت نفوسهم لحظة ، بصقوا علي ولعنوا اسمي ، وتعوذوا بالله مني ومن وساوسي ! سموني الوسواس الخناس ! سموني الرجيم ! رجموني على كل منبر وفي كل معبد ! » (١)

ان الشيطان هنا يتهم الانسان بأنه منافق وناكر للجميل ، مادام يصطنع وسائل غير شريفة لتحقيق مآربه ثم يلعن المصدر الذى امده بتلك الوسائل ، وهو الشيطان طبعا .

الا أن الشيطان يعترف للانسان بقوته أحيانا وقدرته على مقاومة الاغراء ، وهو ما يعجز الشيطان عن ادراكه ويقف امامه حائرا : " حينما أحسبه قد بلغ الغاية من الضعف ، ينقلب قويا لا يرد ، جسورا لا يخاف ، مقداما لايلوى على شيء " (٢) كما أن الشيطان يحسد الانسان على أهم ميزة يمتاز بها عليه ، وهي قدرته على الحب ، ان الشيطان الذى اراد ان يغوى " عصماء " ويضع حدا لسلطانها على قلوب الناس يجد نفسه مرغما على الوقوع في حبها ، وهو الحب الذى لم يكن قد جربه من قبل ، والذى جعله يخشى أن يخون " رسالته " التي اخذها على عاتقه منذ ان وجد اول انسان في هذا الكون . وسوف نراه فيما بعد يتذوق نوعا آخر من الحب : حب الاب لابنه ، وهو الحب الذى عذبه طويلا ، فهو لا يطيق صبرا على محاربة ولده ، له فيعزم على انهاء حياته في البداية ويمد يديه الى عنقه كي يكتم أنفاسه ، ولكن أبوته تضعف يديه وتجعله يضمه اليه مرغما ويناديه " بيا أحب المخلوقات الي ! " (٣) وحين يموت ولده نراه يبكي في آخر المسرحية وكأنه انسان .

ولكن الحب الذى جربه الشيطان كان حبا عاديا محدودا . انه جرب الحب الذى ينشأ بين رجل وامرأة ، والحب الذى يربط بين الوالد وابنه . أما حب الناس الآخرين من حيث هم بشر فلا يستطيع الشيطان ان يجربه أو يدركه ، كما نرى من خلال الحوار التالي الذى يدور بينه وبين " عصماء " :

---

(١) رضوان ، فتحي : دموع ابليس . ص ١٠٣ .
(٢) المصدر نفسه : ص ٥١ .
(٣) المصدر نفسه : ص ١٠٤ .

" الشيطان : ولكن هأنذا اطلب الحب !

عصماء : أبدا . أنت تطلب السعادة . أنت تطلب حاجة من حاجات نفسك . اذا أردت الحب فلا ضرورة لأن تحب انسانا بعينه .. أحب الناس جميعا .

الشيطان : (يائسا) الناس جميعا ؟ كيف يكون ذلك وقد عجزت من أن أظفر بحب واحدة فقط ؟ ..

عصماء : هذا هو الطريق الى الحب !

الشيطان : ما أشقه وما أكثر الصعاب فيه ! " [1]

فالشيطان لا يستطيع أن يحب الناس من حيث هم بشر كما كانت تفعل " عصماء " التي تجاوزت غرائزها وعواطفها المحدودة وبلغت مرتبة القديسين . وحتى الحب الذى جربه الشيطان لم يكن يدوم اكثر من فترة زمنية محدودة ، لان طبيعته لا تتيح له أن يستمر في الحب لفترة طويلة .

لقد وقفت قليلا عند " حب " الشيطان متعمدا . فهذه النقطة تستحق الوقوف عندها لكونها تمثل اضافة حقيقية اضافها فتحي رضوان الى موضوع الشيطان . ان الحب وحده في هذه المسرحية هو الذى اضفى صبغة انسانية على شخصية الشيطان وجعله يحس بامتياز الكائن البشرى الطيني عليه ، وهو وحده الذى جعله يتجاوز غروره وصلفه ويتهاون في تأدية " رسالته " ولو لفترة قصيرة ، كما أن الحب وحده هو الذى جعله يدرك معنى أن يطرد من الفردوس . ان الشيطان - كما يقدمه لنا فتحي رضوان - لم يكن يأسف كثيرا على خروجه من الفردوس الذى يبدو بالنسبة له شيئا في حكم النسيان ، ولكن الحب يذكره بذلك الفردوس من جديد ويشعره بمدى خسارته : " لم أكن أعرف الحب حينما ضحيت به .. ففي الجنة يعيش الانسان بلا أحقاد ولا أحزان " [2] ذلك ما يؤكده الشيطان .

وبعد ، فلعله بات واضحا أن فتحي رضوان في هذه المسرحية يعد امتدادا لتوفيق الحكيم الذهني ، وهذا ما يبدو لنا في الافتراض الذى افترضه رضوان ثم اخذ يتتبع نتائجه كي يصل بنا الى مقولاته التجريدية . أراد الشيطان أن يغوى امرأة طاهرة وينجب منهما ابنا فماذا يكون موقفه حينئذ لو تحقق له ما أراد ؟ ذلك هو الافتراض الذى يفترضه فتحي رضوان

---

(١) رضوان ، فتحي : دموع ابليس . ص ٦١ .

(٢) الصفحة نفسها .

والذى يذكرنا طبعا بافتراضات الحكيم • كما يبدو لنا أثر الحكيم في هذه المسرحية متمثلا كذلك في تلك الثنائية المعقدة ، وهي ثنائية الخير والشر •

* * *

من خلال عرضنا الموجز لاعمال توفيق الحكيم الذهنية ، ومن خلال وقوفنا عند مسرحية " دموع ابليس " لفتحي رضوان الذى يعد امتدادا للحكيم ، نستطيع أن نستنتج أن المسرح(*) الذهني العربي قدم لنا رؤى جديدة وأفكارا طريفة الى حد بعيد • ولكن ما قيمة هذه الرؤى والافكار الجديدة ؟ !

ان قيمة مثل هذه الرؤى الفكرية في المسرح الذهني العربي تكمن في وظيفتها التثقيفية — بمفهوم الثقافة الترفي ان صح التعبير — ليس الا • وهذا يختلف تماما عن قيمة المضامين التي طرحها مسرحيونا الملحميون • وهي القيمة التي يمكن أن نحدد اوجهها فيما يلي :

١ — ان المسرحيين الملحميين يربطون مضامينهم بالواقع العربي في هذا العصر • وكما رأينا من قبل فان هؤلاء المسرحيين ينهلون أحيانا من التراث القديم — الرسمي أو الشعبي — ولكنهم لايفعلون ذلك رغبة في الهروب من الواقع ، بل رغبة في التغلغل في أعماق ذلك الواقع ، ويكفي أن نذكّر بأعمال مثل " ليلى والمجنون " لصلاح عبد الصبور ، و " على جناح التبريزى وتابعه قفة " لألفريد فرج ، و " باب الفتوح " لمحمود دياب ، و " المفتاح " ليوسف العاني ، على سبيل المثال •

٢ — ان وظيفة المسرح لدى كتابنا الملحميين ليست تثقيفية بقدر ما هي " تغييرية " ، اى أن المسرح عندهم يصبح وسيلة لتغيير مظاهر الواقع العربي وتجاوز سلبياته ، كما رأينا من قبل •

٣ — ان غالبية المسرحيين الملحميين كانوا ينظرون الى الواقع نظرة جدلية • اى أنهم

(*) في مجال الحديث من جدة المضامين في المسرح العربي نهتم بالدرجة الأولى بالاتجاه الذهني لحرص كتابه على تقديم الرؤيا الجديدة • ومع ذلك فاننا سوف نعرض لبعض النماذج من الاتجاه الواقعي لدى سهيل ادريس وعدنان مردم بك ونعمان عاشور وسعد الدين وهبة •

كانوا يستعيرون المنهاج الاشتراكي في سبر أغوار الواقع . هذا يبدو لنا بشكل واضح في " حفلة سمر من أجل ٥ حزيران " لونوس أو " الدرى تصعد الى القمر " لفرحان بلبل ، او " باب الفتوح " لمحمود دياب ، على سبيل المثال .

٤ـ ان مضامين المسرح الملحمي العربي ذات صبغة شمولية ، وبتعبير آخر : فان الكاتب الملحمي عادة يعالج موضوعه من كل جوانبه ويلقي الضوء على خلفياته كي يقدم لنا مضمونا ذا ابعاد محددة وليس مضمونا منفصلا عائما على سطح الواقع ، وكأنه جزيرة يتيمة . وسوف يتجلى لنا ذلك بعد قليل من خلال بعض النماذج التطبيقية .

اننا نستغني هنا عن تقديم الاعمال المسرحية الملحمية العربية من جديد ـ ميلا عن التكرار الممل ـ معتقدين ان هذه الجوانب الاربعة التي اوجزنا فيها القول هي التي تحدد قيمة المضامين التي تنطوي عليها تلك الاعمال .

لعل المتأمل في هذه الجوانب التي تحدد قيمة المضمون في المسرح الملحمي تؤكد لنا ان الكتاب الملحميين المرتبطين بالواقع لم يكونوا يسعون الى تقديم مضامين جديدة واكتشاف افكار طريفة ، لان المهم بالنسبة لهم كان تعرية الواقع العربي والدعوة الى تغييره ، وما عدا ذلك فهو حذلقة فكرية ، ان لم نبالغ ، او ترف فكرى على الاقل . وهذا يعني ان الملحميين يعنون بكيفية معالجة الموضوع وليس بالموضوع في حد ذاته من حيث كونه يتمخض عن مضامين جديدة يعدها مؤرخو المسرح صوى بارزة في طريق الفكر المسرحي .

* * *

بناء على ما تقدم يمكن القول : ان الكاتب المسرحي الملحمي العربي كان واعيا لذاته ولطبيعة افكاره . ومن هنا يمكننا أن نتساءل : هل كان ذلك الكاتب يصدر عن خلفية نظرية فكرية او اجتماعية معينة ؟

ان جل الكتاب المسرحيين الملحميين العرب كانوا يصدرون عن الفكر الاشتراكي الذى يشكل الخلفية النظرية لاعمالهم . ويكفي أن نذكر اعمال سعد الله ونوس ويوسف العاني ومعين بسيسو وفرحان بلبل ومحمود دياب وألفريد فرج ونواف ابي الهيجاء . الا أن هذا لايعني أبدا أن هؤلاء المسرحيين كانوا مجرد دعاة أو أبواق للفكر الاشتراكي ، والا لما كان في وسعنا

أن نتحدث عن شيء اسمه "الأصالة" في كتاباتهم . انهم كانوا يتسلحون بالمنهجية الديالكتيكية في التعامل مع الواقع العربي ،أي أن الذي كان يهمهم هو منهج التفكير ، وليس مجرد تفسير النظرية الاشتراكية أو الدعوة الى مبادئها ،على الرغم من وجود بعض الاستثناءات ،كما سنرى .

في "سهرة مع أبي خليل القباني" لايستعيد سعد الله ونوس تفاصيل حياة الرائد المسرحي القباني بقدر ما يحرص على اعطائنا صورة من الفترة التاريخية التي عاشها بكل تناقضاتها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية . وفي "حفلة سمر من اجل ٥ حزيران" لم يدر ونوس ظهره للحقيقة ويحاول أن يسوغ الهزيمة ، بل نراه يسلط الضوء على خلفيات تلك الهزيمة وآليات الواقع الذي أفرزها ،من خلال الكشف عن الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية كذلك ، اي أن القضية القومية كانت ملتحمة بالقضية الاجتماعية . وهذا ما فعله معين بسيسو في "مأساة جيفارا" ومحمود دياب في "باب الفتوح" .

وفي "الممثلون يتراشقون الحجارة" يربط فرحان بلبل الظاهرة الفنية ـ مشكلة المسرح ـ بالظاهرة الاقتصادية والاجتماعية ربطا محكما . فرقة مسرحية عربية يتناثر اعضاؤها لاسباب مادية ومبدئية . فالكاتب "المسرحي ، و "صالح" يريدان فنا نظيفا لتوعية الجماهير بغض النظر عن الربح المادي ، بينما يتهافت كل من "وفاء" وخطيبها ، و "زينب" وزوجها ، على المال وينتظرون ان يجنوا من انتمائهم الى الفرقة المسرحية ارباحا مادية تحقق لهم احلامهم ، وتحل مشكلاتهم مقتدين بغيرهم من الممثلين الذين ينتمون الى الفرق التجارية :

"عمر : كل شيء تغير حولنا الا نحن . الفرق الاخرى اصبحت غنية ونحن ما زلنا على الارض .

سعيد : لاننا مازلنا نقول الكلمة الصادقة ".[1]

ويتاح للفرقة ممول "مطوّة" جيوبه فينفق على الفرقة الفقيرة مقابل تخليها عن الخط الجاد الذي رسمته لنفسها . ومن هنا يلح فرحان بلبل على اعطائنا صورة عن الدور الذي يلعبه المجتمع الاستهلاكي في افراغ الفن من محتواه .

---

(١) بلبل ،فرحان : الممثلون يتراشقون الحجارة . دار ميسلون . دمشق . بدون تاريخ ص ٢٠ .

وفي "القرى تصعد الى القمر" لايرفع فرحان بلبل شعار "الارض لمن يفلحها" على نحو مافعل بريخت في "دائرة الطباشير"، بل يتجاوز هذا المبدأ، لانه لايريد ان يتخذ تفسير الفكر الاشتراكي هدفا له، وبالتالي فانه لايريد أن يكون مجرد مجتر لذلك الفكر، بل نراه يحاول أن ينظر الى واقع عربي معين، وهو الواقع الزراعي السوري، نظرة جدلية تتفق وطبيعة ذلك الواقع. ان المقولة التي طرحها بريخت في "دائرة الطباشير" "مقولة قديمة عندنا لاحاجة لاقناع احد بها. والملكية الكبيرة عندنا اهتزت وتهاوت عند تطبيق قانون الاصلاح الزراعي. الا ان هذا القانون بسبب طبيعته وظروف تطبيقه، نشأت عنه مشاكل وتعقيدات وصراعات لا هي تنتمي الى النظام الرأسمالي القائم على الملكية الخاصة الصارمة، ولا هي منتمية الى مجتمع الملكية الاجتماعية لوسائل الانتاج".[1] ذلك ما انتبه اليه فرحان بلبل قبل أن يتناول هذا الموضوع في مسرحيته. ان تطبيق قانون الاصلاح الزراعي في سورية — كما تعرضه المسرحية — خلق مشكلة تحول الفلاح الصغير الذي استفاد من القانون الى ملاك جديد شبيه بالملاك القديم الذي لايتورع عن التواطؤ مع بعض الطفيليين على حساب الفلاحين المستأجرين. والحل الذي يقترحه فرحان بلبل لهذا "التناقض" الخاص هو اعادة التوزيع على الجميع لا على الافراد: "مزقوا السندات الملكية. اهدموا فواصل الارض بينكم، اجعلوها ارضا واحدة، اشتروا لها الجرار وسيارات النقل. اخلقوا تعاونية حقيقية تخدم كل الفلاحين، عند ذلك فقط تقضون على كل الافوات والتجار والملاكين، صغيرهم وكبيرهم، القدماء منهم والجدد"[2] هذا هو الحل الذي يقترحه بلبل على لسان القاضي "آدم". واذا كانت الفكرة العامة تصب اخيرا في الفكر الاشتراكي،(*) فانها لاتفقد خصوصيتها، كما رأينا، وهي الخصوصية التي تمثل جانبا اساسيا من جوانب الابداع في هذه المسرحية.

وفي "المفتاح" يقدم لنا يوسف العاني طرفي الصراع: الاغنياء والفقراء، على نحو ما هو معروف في الفكر الاشتراكي، ولكنه لايوقف مسرحيته على تتبع مسار ذلك الصراع الذي يحسم

---

(١) بلبل، فرحان: مقدمة "القرى تصعد الى القمر". ص ٧.
(٢) بلبل، فرحان: القرى تصعد الى القمر. ص ١٢٦.
(*) يذهب رياض عصمت الى ان هذه المسرحية تناقض مقولات الماركسية، مادام "الفلاح ليس مؤهلا لان يتحول الى مستغل" (انظر "ضوء المتابعة". منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي. دمشق ١٩٨٣. ص ٢٧٣)، لكن الملاحظ ان الفلاح الذي يقدمه بلبل يملك قطعة ارض صغيرة، وهو ما يتنافى مع الماركسية طبعا.

لصالح الفقراء والكادحين في الفكر الاشتراكي : " مالا نأخذه بكدنا وتعبنا ، يظل بلا قيمة ، بلا وجود ، ونظل نحن بلا قيمة أيضا ان لم نبحث عن الشيء الذى هو حقنا ، عن الجزء الذى يكمل حياتنا ، ويجعلها مستقرة ومضيئة "⁽¹⁾ كما قال "نوار" الذى لخص مضمون " الحدوتة "⁽*⁾ وهذه العبرة كما نرى لاتعد تفسيرا للفكر الاشتراكي او دعاية له بقدر ما تعد تعبيرا عن الواقع العربي الذى نبعت منه · ان يوسف العاني يدعونا نحن العرب ـ الفقراء خاصة ـ الى الاعتماد على انفسنا في حل مشكلاتنا الاجتماعية والسياسية انطلاقا من الواقع وليس من الوهم ·

ومع ذلك فاننا لاننكر أن هناك اعمالا نادرة تجعل همها الاول اقناع المتفرج او القارئ بمبدأ من مبادئ الفكر الاشتراكي دون حرص على الارتباط بالواقع العربي والانطلاق منه ·ولعل مسرحية فرحان بلبل " لاترهب حد السيف " في مقدمة تلك الاعمال ·

في " لاترهب حد السيف " نرى "عبادة " يضرب في مناكب الارض باحثا عن السعادة ، ويضعه القدر في مناصب عديدة كمنصب الملك والقاضي وزعيم العصابة ، ولكن تلك المناصب كلها لاتحقق له السعادة المنشودة ، لانها كانت سعادة فردية مشوبة دوما · اما السعادة الصافية التي يهتدى اليها اخيرا فهي السعادة الجماعية التي لاتتحقق تلقائيا اوعن طريق الاصلاحات الجزئية ، بل تتحقق بحد السيف وحده ·⁽*⁾ وهذه المقولة كما نرى مقولة ماركسية يوقف فرحان بلبل مسرحيته لتفسيرها والاقناع بها مديرا ظهره للواقع الذى نفتش عنه في هذه المسرحية فلا نجده الا في اللباس العربي التاريخي والاسماء العربية · وهذا ما يفعله فرحان بلبل كذلك في " قطعة العملة "⁽٢⁾ وهي مسرحية درامية قصيرة ـ التي يؤكد من خلالها دور الملكية

---

(١) العاني ، يوسف : عشر مسرحيات من يوسف العاني · ص ٣٨٩ ·

(*) ان رياض عصمت يبالغ حين يكاد يجعل مسرحية " المفتاح " التي تعتمد على " الحدوتة " الشعبية في عداد مسرحيات الاطفال السطحية المعاني (انظر كتابه " ضوء المتابعة " ص ٢١٦) · ولا نريد ان نعود من جديد الى الحديث عن " المفتاح " التي نعدها من اجمل واعمق ما كتب يوسف العاني ·

(*) في البداية يتردد "عبادة " في تحقيق السعادة الجماعية عن طريق العدل :
صعب : انت تريد السعادة خالية من الشوائب ·
عبادة : والعدل نقيا من الدماء · (ص ٢٥٨ من " لاترهب حد السيف " · الاقلام الواقية · ع ٦/ س ٥/ ١٩٨٠) ، ولكنه لايلبث ان يلتحق برفيقه " صعب " المؤمن بالسيف · (ص ٢٥٨) ·

(٢) انظر " ثلاث مسرحيات غير محايدة " لفرحان بلبل · دار الحقائق · الطبعة الاولى · بيروت ١٩٨١ · ص ٤٥ وما بعدها ·

في تخريب العلاقات الانسانية بأسلوب غاية في التجريد والبعد عن الواقع العربي . واذا كان بلبل قد تكرم باللباس العربي والاسماء العربية على شخصيات "لاترهب حد السيف" ، فانه يحرم شخصيات "قطعة العملة من ذلك" (*)

* * *

وهناك اعمال مسرحية لايصدر اصحابها عن خلفية فلسفية او اجتماعية محددة المعالم ، كما هو الامر بالنسبة لاعمال مثل "اتفرج ياسلام" للدكتور رشاد رشدى ، و "بيت الجنون" لتوفيق فياض ، و "سهرة ديموقراطية على الخشبة" لوليد اخلاصي .

الا ان هذا لايعني ابدا أن تلك الاعمال لم تقدم لنا نظرة متماسكة عن الواقع ، او أن افكارها تبقى متقطعة مما يجعلنا نفكر في وضعها في خانة الواقعية النقدية . وهذا سيتضح لنا بعد قليل .

في "اتفرج ياسلام" يعرض علينا الدكتور رشاد رشدى حكايتين اساسيتين هما حكاية التاجر خالد بن النعمان التي نراها بأسلوب "خيال الظل" ، وحكاية الشعب المصرى التي تتفرع الى حكايات ثانوية عديدة . ومن خلال هاتين الحكايتين يقدم لنا المؤلف رؤيا متماسكة عن حياة القمع والاضطهاد التي عاشها الشعب المصرى الذى لم يفقد روح المقاومة والعناد من اجل تحقيق انسانيته وحفظ كرامته ، على الرغم من سكوته احيانا على الظلم ، ولكن ذلك لايطول امده . فاذا كان ذلك الشعب يبدو في "خيال الظل" مذعنا للسلطان ومتناقضا في احكامه فانه يرفض الذل في الحكاية المتفرعة الثانية . ان التاجر خالد بن النعمان الذى قربه السلطان واتخذه رئيسا (شهبندرا) للتجار وممثلا لهم يتخلى عنه الناس بمجرد ان يتخلى عنه السلطان ، وحتى زوجته تهجره وتتبرأ منه . وحين يرتكب التاجر جريمة قتل ويعترف بذلك امام الناس لايجد من يقف امامه ويأخذه بجريرته . ذلك هو الشعب في حال خضوعه وتناقضاته . وهي حال تتبدل في الخط الموازى المتمثل في الحكاية الثانية المتفرعة حيث نرى الشعب يتحدى الحاكم الذى اصدر قانونا يمنع زراعة الخيار

(*) شخصيات "قطعة العملة" هي "الاول" و "الثاني" و "الجني" .

وعاقب " حسين الجيار " الذى خالف الاوامر فقطع يديه وحبس عنه الاكل والشرب ، ومع ذلك فان الشعب قرر أن يزرع الخيار في كل مكان :

" رجل ١ : البلد كلها خيار
" رجل ٢ : ما فيش حد ما بيزرعش خيار ..
رجل ٣ : من يوم الوالي مامنعه كل واحد بقى بيزرع خيار .
ابو خاطر : كلام ايه ده يارجاله ؟
رجل ٤ : والله صحيح .. دا فيه ناس بتزرعه في الحمام ..
رجل ١ : وناس بتزرعه تحت بير السلم " (١)

ان الصراع بين الحاكم والمحكوم في هذه المسرحية لا يعكس اى خلفية نظرية فكرية او اجتماعية محددة ، على نحو ما رأينا في اعمال سعد الله ونوس أو فرحان بلبل مثلا ، اى ان الصراع بين الطرفين المذكورين لا تحدد أبعاده نظرية معينة ولا يقدم في ضوء منهاج فكرى ، بل يكاد يقدم معلقا في الهواء .

وفي " بيت الجنون " يقدم لنا توفيق فياض موضوعه في اطار ذاتي يعتمد على مادة الاحلام ويزخر بالرموز التي يمكن ان تتغلغل في التراث الانساني العام ، " كأسطورة الموت والانبعاث "(٢) التي وقفت عندها الباحثة " ريتا عوض " . ان توفيق فياض في هذه المسرحية لم يقدم موضوعه في ضوء نظرية معينة ، كما فعل معين بسيسو — على سبيل المثال — في "مأساة جيفارا " .

وفي " سهرة ديموقراطية على الخشبة " يقدم لنا وليد اخلاصي عينات بورجوازية غارقة في مشكلاتها الخاصة وسادرة في جمع الثروة دون مراعاة للسلوك الانساني في علاقاتها ، ودون اهتمام بما يجرى خارج قوقعتها الخاصة . ويحاول استاذ جامعي ان يسقط اقنعة تلك العينات ، ولكن "الغرباء " الذين يقتحمون قوقعة تلك العينات يكشفون عن جبن ذلك الاستاذ ويؤكدون انتماءه اليها . كل ذلك في اطار اخلاقي بحت . ان وليد اخلاصي في هذه المسرحية لا يعكس هو الآخر اى نظرية فكرية او اجتماعية معينة . كل ما في الامر انه يعرى الطبقة البورجوازية اخلاقيا .

(١) رشدى ، د . رشاد : مسرح رشاد رشدى . ج ٢ ، ص ١٥٥ .
(٢) عوض ، ريتا : بيت الجنون مسرحية فلسطينية رائدة . انظر ملحق المسرحية ذاتها . ص ٩٠ وما بعدها .

اذا كانت هذه النصوص لاتتمتع بخلفية نظرية فانها تتمتع برؤيا متماسكة . وقد يبدو لاول وهلة أن مسرحية مثل "الفرافير" التي تتعرض لجوانب اجتماعية وثقافية واقتصادية واخلاقية عديدة ، مسرحية نقدية ذات افكار مبعثرة [١] ، الا ان تلك الافكار في الحقيقة ترد على السنة الشخصيات في اثناء الحوار من حين لآخر ولا تنفي الرؤيا الاساسية التي تكتمل في الخاتمة المؤسية ، وهي رؤيا تشاؤمية عبثية . وهذا ما يقال في "الصراط" لوليد اخلاصي كذلك . ففي هذه المسرحية ينتقد " عبيدو " مظاهر اجتماعية مختلفة ، [٢] ولكن الرؤيا المستخلصة تتعلق بوضعية الفن وحرية الفنان في المجتمع البورجوازي .

* * *

وعلى اى حال ، فان أهم ميزة تميز مضامين المسرح الملحمي العربي — فيما يتراءى لي — تكمن في شمولية الرؤيا واستقصاء خلفيات الموضوع المعالج ، وهذا ما سنقف عنده الآن بشيء من التفصيل ، وذلك من خلال دراسة ثلاثة نماذج مسرحية تتناول موضوعا واحدا ، وهو القضية الفلسطينية ، ويصطنع الشكل التقليدى في نموذجين من تلك المسرحيات ، بينما يصطنع الشكل الملحمي في النموذج الثالث . هذه النماذج المسرحية هي " زهرة من دم " للدكتور سهيل ادريس " ، و " دير ياسين " لعدنان مردم بك ، و " النار والزيتون " لألفريد فرج .

في " زهرة من دم " نجد أنفسنا في فلسطين ، وبالتحديد في نابلس ، اسرة تتألف من " الأم " وابنتها الشابة " ليلى " وولديها " نزيه " و " زياد " ومجموعة فدائية تضم كلا من " هشام " و " فتحي " و " سعيد " و " الياس " .

في الفصل الأول من المسرحية نتعرف الى افراد الأسرة والى الفدائيين . الأم تحدث على ابنائها وتفكر في مستقبلهم وتتحدث عن ذكرى زوجها " أبي نزيه " الذى كان من ثوار ١٩٣٦ ، وتصف مذبحة " دير ياسين " . الفتاة " ليلى " مدرسة متعلقة بابن عمها " هشام " الذى كان يدرس الطب في بيروت ثم ترك حياته الوادعة الناعمة وحمل البندقية . نزيه رئيس المجموعة الفدائية الجريئة كان يدرس الهندسة في اوربا ، غير ان شماتة الاجانب بالعرب

(١) انظر " الفرافير " ليوسف ادريس . ص ٦٩ ، ٧٧ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٨٢ ، ٨٣ ، ٨٤ ، ٩٧ ، ٩٩ ، ١٠٠ ، ١٤٦ ، ١٧٣ ، .. الخ .

(٢) انظر " الصراط " لوليد اخلاصي . ص ٣٦ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٦٣ ، ٦٦ ... الخ .

بعد هزيمة ١٩٦٧ جعلته يكف عن الدراسة وينخرط في العمل الفدائي . سعيد لبناني كان يشرف على روضة للاطفال في بيروت واقتنع بالمصير العربي المشترك فالتحق بالفدائيين في الارض المحتلة . فتحي ينتمي الى طبقة فقيرة ، طرد من عمله ذات يوم فعضه الجوع ولم يجد بدا من ممارسة السرقة ، وحين شاهد بأم عينه الصهاينة ينهبون البيوت ويسرقون الارض العربية قرر أن يتوب وان يحارب اولئك الذين عقدوا العزم على ارجاع الارض المسروقة الى اصحابها . الياس كان صبيا يافعا حين صفع جندي اسرائيلي والده ، فحفر ذلك الحادث ندوبا عميقة في صدره ، وبعد مرور سنوات عدة نرى الصبي يكبر ويصبح فدائيا وهو يفكر في الانتقام لوالده ويغسل اهانته . زياد تلميذ في الخامسة عشر من عمره ، بدأت مؤخرا تنتابه اشياء غريبة ، فيقضي وقته صامتا ، ويكف من قراءة كتبه المدرسية ، ويعكف على قراءة تاريخ القضية .

كان الفدائيون يلتقون في بيت نزيه ، فحدث يوما ان شاهد جاسوس متعاون مع الاعداء فدائيا وهو يدخل البيت ، فبلغ عنه ، واقتحم الجنود الاسرائيليون البيت وكادوا ان يلقوا القبض على اعضاء المجموعة الفدائية لولا الفتاة " ليلى " التي تصرفت بسرعة وانقذتهم بتقديم اخيها الصغير " زياد " موهمة الجنود انه الفدائي المطلوب .

وفي الفصل الثاني ينقلنا الدكتور سهيل ادريس الى مقر قيادة الاعداء حيث نتعرف الى الضابط الوجل المنهار الذي يرتجف حين يسمع تقارير عن اخبار المقاومة الفدائية ، ونتعرف الى اليهودية " راشيل " التي تتبادل القبلات مع الضابط ، كما نتعرف الى العميل " احمد " الذي يبيع ذمته بالمال والجنس .

ويحاول الضابط ان يستدرج البطل الصغير " زياد " الذي عرف كيف يؤدي دوره كما ينبغي ويضلل الاعداء ، ولكن " زياد " يصمد ويحاور الضابط برباطة جأش ، ويشتم الاسرائيليين ، وحين ييأس الضابط من استنطاق " زياد " ، ويجرب ان يغريه بجسد " راشيل " دون جدوى ، يأمر بمضاعفة تعذيبه .

وفي هذه الاثناء يأتي الجنود الاسرائيليون بالفدائي " هشام " - الذي كان يريد أن ينقذ " زياد " - جريحا على اثر مقاومة عنيفة ، وعلى التو نفاجأ بمجيء " ليلى " التي كانت تسعى هي الاخرى لاطلاق سراح اخيها " زياد " ، وحين ترى دم هشام يشكل بركة عند مكتب الضابط تخر مغشيا عليها ، وتغتصب .

اما في الفصل الثالث والاخير فان المؤلف ينتقل بنا الى مغارة للفدائيين حيث نرى

فتحي وسعيد يتحدثان عن امور شتى .. عن القضية والوحدة العربية وتحديد النسل والنساء وتوزيع الثروة .. ويستطيع البطل الصغير " زياد " و " هشام " ان يفرا من السجن بمساعدة الجاسوس " احمد " الذى استيقظ ضميره فتاب توبة نصوحا ، وذلك بعد الافراج عن ليلى بوقت قصير ! ، ويهتديا الى المغارة ، ثم يصل " نزيه " وهو يحمل خبرا محزنا ، فقد نسف الاعداء البيت وانهارت الوالدة .

ولما كان هشام يعاني من جروحه فان الفدائيين يتركونه في المغارة وحيدا وينفذون عمليات جريئة ضد الاعداء . ويتألم هشام كثيرا حين يرى نفسه رهين المغارة ، يريد ان يلتحق برفاقه ، ولكنه لايستطيع . ويفتح المذياع فيسمع صوت الغضب العربي : انه الاعلان عن ثورة التحرير الكبرى ، " ثورة الانسان العربي لتحرير ارضه ووطنه " ،[1] كما يسمع بيانا عسكريا يعلن هجوم وحدته الفدائية على مقر قيادة الاعداء ، وهو الهجوم الذى يسفر عن مصرع كثير من الصهاينة من بينهم "الضابط" الذى طعنه البطل الصغير " زياد " بالخنجر ، كما يسفر عن استشهاد كل من نزيه وفتحي واحمد .

حين يسمع هشام هذا البيان ينحني ويلصق جبينه بالارض ، وكأنه يقبلها ، ويبدو له طيف ليلى مجللة بثوب ناصع البياض ، يتطاير شعرها في الهواء ، ويصطبغ ثوبها بلون أحمر وكأنه زهرة من دم ، ثم يستعيد بياضه حين تبسط ذراعيها باتجاهه .

ذلك هو ملخص احداث " زهرة من دم " . والذى يهمنا في هذه المسرحية الآن هو الرؤيا الفكرية او المضمون العام . ان من يفحص هذه المسرحية يمكن ان يصل الى رؤيا مثالية اخلاقية مؤداها ان العربي شريف أبي شجاع ، لايرضى الضيم ، وان الاسرائيلي رعديد لا اخلاق له ، وان المرأة الاسرائيلية فاسقة ، واذا كانت "ليلى " التي ترمز الى الارض قد اغتصبت فانها اغتصبت غدرا ليس الا : " وحين استعدت وعيي ، كانت الفراشة قد سقطت في اللهب " .[2] هذا ما تقوله ليلى .

ان ملامح هذه الرؤيا المعيارية ، ان صح التعبير ، لاتبدو لنا من خلال الاحداث فحسب ، بل تبدو لنا من خلال الحوار كذلك .

ان " الياس " كان يحارب وهو يتذكر صورة اليهودى الذى صفع والده منذ عشرين سنة ،

---

(١) ادريس ، د . سهيل : زهرة من دم . مجلة "الآداب" . عدد آذار (مارس) . بيروت ١٩٦٩ . ص٦٣ .

(٢) المصدر نفسه . ص٦٢ .

ويطلق النار على جندى يشبه ذلك اليهودى ، وكأنه " يرد صفعة ابيه رصاصة " [١]، اى ان الذى كان يهم " الياس " هو الانتقام لوالده الذى اهين منذ عشرين سنة ، وهذا يذكرنا بحرص العربي على اخذ ثأره وصيانة شرفه منذ القديم . و " زياد " يتحدى الضابط الاسرائيلي ويصرخ في وجهه : " ان تاريخ دولتكم كله قائم على الكذب والتزييف والخداع " [٢] و " سعيد " يعلق على توبة الجاسوس " احمد " وتكفيره عن ذنوبه بقوله : " كنت اعتقد دائما بأن الدم العربي لايمكن الا ان يسترد نقاءه . انه يعتكر ، ولكنه لايفسد " [٣] و " زياد " الذى تحاول " راشيل " ان تغريه بجسدها كي يشي برفاقه ينفجر في وجهها فيرميها بأقبح النعوت: " (...) ظننت انني استسلمت لك ايتها الكلبة النتنة ! نعرفكم .. الجميع يعرفونكم ، حتى في الامم المتحدة ، ومع مندوبي الدول المحترمين ! وتعتقدون انكم تستطيعون ان تسلبونا شرفنا ببذل اعراضكم ، كما سلبتمونا ارضنا .. ياحثالة البشرية انتم " [٤] وما اكثر الحديث في هذه المسرحية عن ابتذال " راشيل " ومواقفها الجنسية مع الضابط او مع الجاسوس [٥] !

والملاحظ ان القضية الاساسية في المسرحية ، وهي قضية الارض ، تخضع هي الاخرى الى الرؤيا المعيارية حين تتخذ شخصية " ليلى " رمزا لها [*].

ان الشرف عندنا - عادة - يجسد في المرأة ، والدكتور سهيل ادريس يستغل ذلك فيربط بين الارض وليلى ، ويعزف على هذا الوتر الذى لايقدم سوى نغمة مستهلكة .

ففي المشهد الثالث من الفصل الاول نرى الضابط الاسرائيلي الذى اقتحم البيت مع جنوده ، يغازل ليلى ويدنو منها [٦]، وفي مقر القيادة تهوى ليلى على الارض - كما اشرنا من قبل - فينحني الضابط فوقها ويحملها بين ذراعيه " ويقبلها من عنقها ، ثم يضعها على

---

(١) ادريس . د . سهيل : زهرة من دم . ص ١٠ .
(٢) المصدر نفسه . ص ٥٣ .
(٣) المصدر نفسه . ص ٦١ .
(٤) المصدر نفسه . ص ٥٤-٥٥ .
(٥) انظر المصدر نفسه . ص ٥٣ ، ٥٥ ، ٥٦ .
(*) يرمز د . سهيل ادريس الى الارض بليلى . هذا ما تصرح به ليلى نفسها حين تروى قصة اغتصابها وتتساءل : " اليست هذه قصة ارضنا كلها يازياد ؟ " (ص ٦٢) ، وهذا ما يؤكده موقف هشام من طيف ليلى في آخر المسرحية ، حيث يحتضن هشام طيف ليلى وهو يقول : " كنت دائما واثقا انك ستعودين الي ، محررة ، نقية ، رائعة (ص ٦٣) .
(٦) انظر " زهرة من دم " . ص ١٠ .

الاريكة وهو يحدق في ساقيها بعينين جشعتين .(١)

ان هذه النظرة الاخلاقية المعيارية ، حجبت الجوانب المهمة في القضية الفلسطينية وجعلتها مسطحة ضحلة ، فأين ابعاد القضية التاريخية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية وما الى ذلك من العوامل المتشابكة التي تشكل نسيجا خلفيا لهذه القضية ؟؟

نحن نعرف جيدا ان العربي شجاع وشريف وغيور ، وان اليهودي جبان وسافل وداپوث ، والعالم يعرف هذا منذ القديم . ولكن هل تستوعب هذه النظرة قضية كالقضية الفلسطينية ؟ ليكن البعد الاخلاقي او المعيارى واحدا من الابعاد الاخرى .. لابأس ، ولكن الاقتصار عليه وحده يسيء الى القضية ويمسخ صورتها الحقيقية وحجمها الموضوعي .

ونأتي الى مسرحية " دير ياسين " فنجد عدنان مردم بك يطرح القضية الفلسطينية طرحا مماثلا لما رأيناه في " زهرة من دم " . ان الرؤيا التي يقدمها لنا عدنان مردم بك محدودة لاتستطيع هي الاخرى ان تنفذ الى اعماق القضية الفلسطينية ، خاصة وانه يصطنع الاسلوب الشعرى الموزون المقفى .

في الفصل الاول من المسرحية نقابل افرادا من اهالي بلدة " دير ياسين " فنتعرف الى ملامحهم العامة التي تتحدد من خلال مواقفهم من الخطر المحدق بهم ، وهو الخطر الذى يتمثل في تأهب الجنود الاسرائيليين للهجوم على البلدة الوادعة . مختار البلدة يبدو حائرا احيانا يستشير اهالي البلدة :

" أنا واحد منكم ، فكيف أند عنكم أو احيد
هيهات أبرم دونكم أمرا وأنقص أو ازيد ".(٢)

واحيانا اخرى يبدو مستقرا على رأى ــ بعد ان يوازن بين قوة الاعداء المتفوقين وضعف الاهالي العزل تقريبا ــ وهو حماية البلدة والدفاع عنها اذا هوجمت :

" نحن لن نبدأ بالشر ولا نرضى بذل ".(٣)

ولكن المختار يكتفي بالقول دون جدية في العمل ، ودون اتخاذ اجراءات الدفاع . على

---

(١) ادريس ، د . سهيل : " زهرة من دم " . ص٥٨ .
(٢) مردم بك ، عدنان : ديرياسين . مؤسسة الرسالة . الطبعة الاولى . بيروت ١٩٧٨ ص٢٤ .
(٣) المصدر نفسه . ص٢٥ .

زيدان يتذكر دماء الشعب الفلسطيني التي اريقت من قبل ويتنبأ بما سوف يفعله اليهود ، ولكنه لايجد بدا من تأييد المختار في موقفه . محمد العايش يرفض بحزم اى صلح مع الاعداء واى سعي للسلام معهم ، لانه لايأمن جانب اليهود وغدرهم ، وهو ينتقد " بني العمومة " الذين لايريدون ان يلبوا النداء ويسدرون في ترفهم وكأن نفوسهم قد ماتت :

" تخموا وما زالـــوا الجيـــاع وكفهـــم تسترفـــــد
ونفوسهم لخساســـــــــة لاتستثار وترعـــــــد ".(١)

ويعرض كذلك بمن يسميهم " الحلفاء " ، ويقصد بهم الانجليز الذين كانوا متواطئين مـــع الصهاينة . ومحمد العايش بالقياس الى غيره متحمس وواع ، وهو اذا كان ما يفتأ يعبر عـــن اشجانه فانه كان مصمما على مواجهة الاعداء بكل ما يملك من طاقة فعالة ، ولكنه يبـــدو متشائما من مستقبل الاجيال القادمة . رجاء زوجة محمد العايش التي تبشر زوجها بغلام مقبل وتبث فيه روح التفاؤل . حلوة زيدان والدة محمد العايش ، تحرض ولدها على المقاومـــة وترفض مجرد التفكير في النزوح من الارض وتعده خيانة وعمى بصيرة :

" ما ثم عيش في النـــزوح ولا نعيم يرتجـــى
ان النزوح عن الديـــار هو الخيانة والعمـــى
ولداه ، تحلو في الدفـــاع عن الحمى غصص الـــردى ".(٢)

اضافة الى هذه الشخصيات هناك الفتاة الشجاعة " حياة البلبيسي " ، وهي مدرسة في البلدة ، وهناك الشيخ الضرير محمد علي خليل الذى يحث على المقاومة ، ويتصـــدى للمختار المتخاذل ، وهناك غيرهما من اهالي البلدة الذين يتحمس بعضهم للدفاع عـــن البلدة ، ويؤثر بعضهم السلامة فيؤيدون المختار الذى يريد ان يفاوض الاعداء .

وفي الفصل الثاني نرى المختار المتخاذل يحذر الاهالي من مغبة التحدى والمقاومـــة ويثبط عزائمهم. وفي هذه الاثناء يأتي بعض الرجال بأخبار اليهود الذين اخذوا يتقدمـــون من البلدة ويقتلون العجائز والنساء والاطفال(٣)، فيعود المختار الى استشارة الاهالـــي ،

---

(١) مردم بك ، عدنان : ديرياسين . ص٣١ .
(٢) المصدر نفسه . ص ٤٢ .
(٣) انظر المصدر نفسه . ص٥٤ .

وحين يشير عليه "محمد علي خليل" بجمع الشباب فورا والخروج الى الاعداء يرفض ويصر على موقفه المخزى :

" لاتطلبوا الامر المحال   فليس في شطط غني ".[1]

وحتى الجرجى فان المختار لم يحاول ان يسعفهم . ان المدرسة "حياة" هي التي كانت تؤويهم في مدرستها وتضمد جراحهم دون دواء . وبدلا من مقاومة الرجال للصهاينة نرى الاطفال ابناء الشهداء يريدون ان يثأروا لآبائهم.[2]

وفي الفصل الثالث ينتقل عدنان مردم بك الى الجانب الآخر ، جانب الاعداء . زعماء المنظمات الصهيونية الارهابية "مناحم بيغن" و "مردخان بوخمان" و "دافيد ليثل" يتشاورون في سبل تنفيذ مجزرة دير ياسين . انهم يعرفون جيدا ما يريدون ، ويجمعون على ضرورة الغاء كلمات كالشفقة والرحمة والتردد من قاموسهم ، ويرسلون مختار " جبعات شاؤل " الى دير ياسين كي يغرر بالاهالي ويخاتلهم ويضع يده على نقاط ضعفهم . وينتقل بنا المؤلف في القسم الثاني من هذا الفصل الى الجانب العربي فاذا " بدار لقمان على حالها " ، الحيرة ، والتردد ، والخطب الرنانة ، وتقاعس الاشقاء الذين استنجدوا فلم يلبوا النداء ، وكل ما فعلوه هو ارسال متطوعين كانوا يتلكؤون في قرية " عين كارم " التي تبعد عن دير ياسين بمسافة طويلة ، بل ان اولئك المتطوعين اصبحوا كالاعداء تماما :

" ساموا المدائن والقرى   ما شف من داء لمستجير

ونسوا بأنهم المغيث لنا   فعاثوا كالمغير ".[3]

وفي الفصل الاخير نرى " محمد العايش" يأخذ بندقيته بمباركة من والدته ويتصدى للدبابات الاسرائيلية في جماعة من الاهالي الذين يبلون بلاء حسنا ، ويسقط محمد شهيدا ولكن والدته "حلوة زيدان" تأخذ بندقيته وتسلمها لزوجها " الحاج عايش" قائلة :

" يا ابن عمي قد قضى الشبل   كريما دون غليله

خذ سلاح الشبل وانهج   ايها الليث سبيله

---

(١) مردم بك ، عدنان : دير ياسين . ص ٥٦ .
(٢) المصدر نفسه . ص ٦٦ وما بعدها .
(٣) المصدر نفسه . ص ٩٠ .

لاتقل قد قضي الامر وما في الكف حيله
سبل المجد لمن رام العلى ليست قليله" (1)

فيمسك الزوج الشيخ البندقية ويطلق النار على الاعداء الذين كانوا يتقدمون بدباباتهم الثقيلة .

وبعد ، فماذا يريد ان يقول عدنان مردم بك في هذه المسرحية ؟ انه يدين الخطباء والمسؤولين المتخاذلين الذين لم يتيحوا للشعب ان يدافع عن نفسه ويحول دون ما حدث في دير ياسين ، ويدين العرب المتقاعسين الذين كانوا يتفرجون على ما يحدث دون تحريك ساكن ، وينوه ببطولة سكان دير ياسين العزل .

واضح ان ما اراد ان يقوله مؤلف هذه المسرحية يشكل رؤيا أقرب ما تكون الى الذاتية منها الى الموضوعية . وليس المقصود بالذاتية الشك في صحة الرؤيا من الوجهة التاريخية البحتة ، وانما المقصود بالذاتية تلك النزعة المثالية او عدم التعرض للخلفيات والابعاد التي انتجت تلك المجزرة الرهيبة ، والتي لا يمكن ان تنحصر في المقابلة بين الفعل والخطابة ، والاستعداد والتهاون ، والعزم والتردد ، وما الى ذلك من المقابلات التي لا يمكن ان تحتوي القضية الفلسطينية بكل تضاريسها . واذا كان المؤلف لا يطمح الى احتواء القضية برمتها ويقف مسرحيته على مذبحة دير ياسين " تخليدا لذكرى راحلين ، ماوهنوا ، وما يئسوا في الدفاع عن ارضهم ، ولم ينزحوا جبنا ولا هلعا ، بل آثروا ان يموتوا كراما احرارا "(2) ، كما يقول في مقدمة المسرحية ، فان تلك المذبحة بحد ذاتها تعد حلقة في سلسلة مترابطة الحلقات او وجها من اوجه المأساة التي تحتاج الى نظرة شمولية تحدد ابعادها .

على ان ما يرمي اليه المؤلف من تخصيص يمكن ألا يحد من قابلية التعميم لدى القارئ او المستمع ، وفي هذه الحال فان قصور هذه المسرحية في استيعاب القضية الفلسطينية يزداد بروزا .

* * *

اذا كان الدكتور سهيل ادريس قد اخفق في استيعاب القضية الفلسطينية من خلال

---

(1) مردم بك ، عدنان : دير ياسين . ص ١٢٥ .
(2) مردم بك ، عدنان : مقدمة مسرحية " دير ياسين " . ص ١٢ .

قصة مجموعة من الفدائيين في " زهرة من دم " ، واذا كان عدنان مردم بك قد اخفق هو الآخر في استيعاب تلك القضية من خلال قصة مذبحة دير ياسين ، فان ألفريد فرج استطاع بحق ان يكون ذا رؤيا شمولية للقضية التي عرضها في مسرحيته " النار والزيتون " .

في " النار والزيتون " لم يحاول ألفريد فرج ان يقدم لنا قصة تنمو من الداخل كي يحتوى موضوعه الشائك ، انه كان يدرك منذ البداية مدى قصور قصة عن الايفاء بغرضه ، فقصة بطل او قصة مجموعة من الفدائيين لاتتجاوز اطار الخاص مهما حاول الكاتب ان يثقل الشخصيات بالرموز ، كما فعل الدكتور سهيل ادريس حين اراد ان يتخذ من شخصية " ليلى " رمزا للارض ، وألفريد فرج لايريد " أقل من طرح قصة شعب كامل " .(١)

ان الفريد فرج يتخذ وسائل عدة تعينه على تجسيد القضية من كل جوانبها ، بما في ذلك وسيلة القصة .

والذى يهمنا الآن هو الاجابة عن السؤال التالي : ما هي الابعاد التي قدمها لنا ألفريد فرج في هذه المسرحية ؟ لعلـه بامكاننا ان نجمل الابعاد التي نجدها في " النار والزيتون " فيما يلي :

١ـ البعد التاريخي . وقد لجأ الفريد فرج في تجسيد هذا البعد الى السرد والقصة خاصة .

اننا نرى في المسرحية رواة يعرضون تاريخ المأساة سردا منذ وعد " بلفور" الذى يبدو على المسرح ويعلن " ان حكومة جلالة الملك تنظر بعين العطف الى اقامة وطن قومي في فلسطين للشعب اليهودى ، وسوف تبذل افضل جهودها لتسهيل بلوغ هذه الغاية ".(٢)

ومن حين لآخر نرى المؤلف يعود الى تتبع البعد التاريخي على هذا النحو او بتقديم جوانب مما ارتكبه الصهاينة من جرائم في حق الشعب الفلسطيني ، مثل مذبحة كفرقاسم التي يقدمها المؤلف بواسطة القصة الدرامية بالتفصيل ،(٣) وسائر الجرائم الاخرى التي ارتكبتها

---

(١) فرج ، ألفريد : مقدمة " النار والزيتون " . ص ٦٧ .
(٢) المصدر نفسه . ص ٧٦ .
(٣) انظر ص ٨٥ وما بعدها من " النار والزيتون " .

اسرائيل في عديد من القرى والمدن العربية كديرياسين وطبرية ، وعين الزيتون ، وطولكرم ، والعباسية ، والتي يعرضها المؤلف بواسطة اللافتة المتحركة .[١]

٢ـ البعد الطبقي • ويبدو لنا خاصة في ابراز طبيعة الرأسمالية المستغلة التي تلهث وراء الاستثمارات على حساب العرب واليهود على حد سواء • ففي الفصل الثاني من " النار والزيتون " نقابل الرأسمالي الصهيوني الامريكي يصطحب ابنته في رحلة سياحية الى فلسطين ، ومن خلال تلك الرحلة نقف على مدى اطماع الرأسمالية البشعة •

ان ابنة " المليونير " التي تتجول مع والدها في شوارع فلسطين تشاهد شحاذا قابعا عند محل اسرائيلي ، فترغب في التقاط صورة له وهي تظن أنه شحاذ عربي ، فاذا بوالدها يمنعها من ذلك بشدة ويفهمها أن الشحاذ ليس عربيا بل يهوديا ، وهنا تتعجب الفتاة ويتعض والدها ويحس بصداع او " هستيرية دينية "[٢] كما يقول طبيبه الخاص • كما ترى الفتاة عمالا فلسطينيين يقومون بأعمال شاقة تجعل جباههم تتفصد عرقا فترغب في التقاط صور لهم كي تعرضها على طبيبها " النفسي " بعد ان يزعم لها " الدليل " الذي كان يرافقها ووالدها ان عرق العمال العرب " ارادى " وليس تلقائيا • وهنا يعن للرأسمالي ان يتساءل عما يحول دون استخدام الآلات بدلا من اولئك العمال فيقدم لنا المؤلف شرحا مفصلا بلسان " الدليل " • ان العامل العربي قوى البنية و " متقشف " ، ولهذا فان اجره اقل من اجر الآلة ، واسرائيل تسعى ـ فيما تسعى ـ الى استغلال " الايدى العاملة "[٣] في العالم العربي حولها ، ومن هنا فان مفهوم " الحدود الآمنة " ليس مفهوما جغرافيا في نظر اسرائيل ، بل مفهوما استغلاليا ، اى ان الحدود الآمنة في نظرها هي " حدود بلا حواجز جمركية او سياسية " .[٤] وما تملكه اسرائيل من خبرة في الاستثمار يجعلها تفكر في مزاحمة الامتيازات ورؤوس الاموال الخارجية ، وذلك بنقل المشاريع الى الاماكن التي تتوفر فيها الايدى العاملة والمواد الاولية ، وكل هذا موجود في الوطن العربي • " لاتنقل عمالا زنوجا الى امريكا •• انقل مشروعك الى افريقيا • عمالة رخيصة وخامات تربية وسوق مفتوحة " .[٥] ذلك ما يوضح به " المليونير " فكرة " الدليل " • واذا كانت اسرائيل لاتستطيع ان تنفذ هذه الخطة الرأسمالية

---

(١) فرج ، ألفريد : " النار والزيتون " • ص٧٥ •
(٢) المصدر نفسه •ص٨٣ •
(٣) الصفحة نفسها •
(٤) الصفحة نفسها •
(٥) الصفحة نفسها •

في الوطن العربي بواسطة الحوار السياسي السلمي فانها تعمد الى اتخاذ الد بابة جرارا يمهد الارض للمشروع ".[1]

وحين يستمع "المليونير" الى وجهة نظر "الدليل" في هذا الموضوع يهلل اعجابا "بالعبقرية" اليهودية ، وفي غمرة الاعجاب يقرران يرفع اجور العمال اليهود الذين يعملون في مشروعاته في مختلف انحاء العالم ، ولكن "الدليل" يعترض على ذلك بقوة . انه يريد ان يظل العامل اليهودى في العالم مستغلا الى اقصى حد كي يحس بالاغتراب والاضطهاد فيسهل اجتذابه الى فلسطين ، واذا كان "ضمير" الرأسمالي الصهيوني قد يأبى اضطهاد العامل اليهودى في امريكا او في اوربا ، واذا كان استغلال الرأسمالي الصهيوني للعامل اليهودى يطلق ألسنة الانتقاد ، فان ذلك الرأسمالي يستطيع ان يسكن "ضميره" ويقطع الالسنة بوضع النقود في "صندوق الضمير" ،[2] اى في اسرائيل !

وفي نهاية الرحلة التي قام بها الرأسمالي الصهيوني الى فلسطين يقدم لنا ألفريد فرج مجموعة من الفقراء اليهود يستندون الى "حائط المبكى" ويرتلون :

" يارب جينا بالمعاد وما لقينا الوعد

وركبنا قطر وبحر ودوعنا فوق الخد

ما في جيوبنا وفي الحقائب غير وصايا الرب" [3]

وحرصا على اكتمال البعد الطبقي يعطينا ألفريد فرج صورة اخرى عن استغلال الفلاح العربي في فلسطين . واذا كانت الصور الآنفة الذكر تمثل العامل المستغل بغض النظر عن كونه يهوديا او عربيا ، مع مراعاة اختلاف اسباب الاستغلال بالطبع ، فان الصورة التي سنراها الآن تعبر عن مدى استغلال الفلاح العربي وحده .

ان شركات الاحتكار اليهودية التجارية تستنزف طاقة الفلاح العربي في فلسطين بأبخس الاثمان ، فتشترى المحاصيل الزراعية ذاتها من اليهود ومن العرب بسعرين مختلفين :

" سعر الطن من التبغ الذى انتجه العرب سنة ١٩٦٢ـ١٩٧٧ ليرة ، وسعر الطن من التبغ الذى انتجه الاسرائيليون في السنة نفسها ٣٢٢٥ ليرة . محاصيل منتجة للزيت :

---

(١) فرج ، ألفريد : النار والزيتون . ص ٨٣ .
(٢) المصدر نفسه . ص ٨٤
(٣) المصدر نفسه . ص ٨٤ .

الطن العربي سنة ١٩٦٣ــ ٥٩٨ ليرة ، والطن الاسرائيلي ٨٨٢ ليرة ".[١] وهــــذا الاستغلال يعد وجها من وجوه البعد الطبقي ، وفي الوقت ذاته يعد وجها آخر من وجوه :

٣ــ البعد العنصرى . وهو البعد الذى نجد ملامحه في تنويه "المليونيـــــر" بما يسميه " العبقرية اليهودية "،[٢] وفي تعبير "الدليل " عن مدى خوفه على " نقاوة المجتمــع الاسرائيلي ".[٣] كما نرى ملامحه ايضا في تلك القصة التي يرويها الفدائي " أبو شريف " فـــي صيغة الحلم . والتي تروى حكاية العلاقة بين ابي شريف حين كان طفلا يلعب مع طفلـــة اسرائيلية في سنه . لقد كان الطفلان يلعبان لعبة العروس والعريس فغضب والد الطفلة وشــكا تربها الى اهله ، وعلق والد " أبي شريف " يومذاك على تصرف الوالد الاسرائيلي : " هــذا الزلمة مش غاضب من شان شقاوة الاطفال ، لكن من شان ابننا عربي ".[٤]

ولم يكن هذا التمييز العنصرى في المسرحية منصبا على العرب وحدهم . ان " شـــعب الله المختار " ــ كما يصف الصهاينة انفسهم عادة ــ ينظر الى اليهود الشرقيين نظـــــرة تختلف عن نظرتهم الى الصهاينة الغربيين :

" برضك هنا غربي يلاقي واشكناز ما يلقـــــى
شغل اشتغلنا ولقينا أبيض يحتكم في الشرقي ".[٥]

ومن ملامح التمييز العنصرى الصارخ تطبيق قانون الغاب على الاهالي العرب ، وهـــو القانون الذى يختلف ــ بالطبع ــ عن القانون الذى يطبق على اليهود . ان المجرمين الذين خططوا لمذبحة " كفر قاسم " ونفذوها يقدمون في المسرحية الى المحاكمة ذرا للرماد فـــي العيون . ومن خلال تلك "المحاكمة" يطرح المؤلف مهزلة " القانون " . كل المجرمين الذيـــن اراقوا دماء الابرياء العزل في "كفر قاسم " حكم عليهم بالسجن لمدة قصيرة جدا ، بل ان بعضهم اثيبوا على عملهم الشنيع بمناصب رسمية . " جبرائيل دهان . مهتم بقتل ٤٣ مواطنا مع الترصد . مذنب . السجن ١٥ سنة . يستأنف الحكم في المحكمة العسكرية العليا . تخفضه الى السجــن ١٠ سنوات . رئيس اركان الجيش يخفضه الى السجن ٨ سنوات . رئيس الدولة يخفضه الـــى ٥ سنوات . لجنة اطلاق سراح المسجونين تخفض ثلث المدة . بلدية الرملة تعينه سنـــة ١٩٦٠

(١) فرج ، الفريد : النار والزيتون . ص ٨٧ .
(٢) المصدر نفسه . ص ٨٤ .
(٣) المصدر نفسه . ص ٨٣
(٤) المصدر نفسه . ص ٧٣ .
(٥) المصدر نفسه . ص ٨٤ .

المسئول عن الشئون العربية في المدينة " .[١]

على هذا النحو كانت تجرى محاكمة العدالة الاسرائيلية لجزارى "كفرقاسم" ، وحتى تكتمل لنا صورة مهزلة "العدالة" الاسرائيلية يقدم لنا المؤلف صورة عن موقف الرأى العام الاسرائيلي من المجزرة . استاذ يتشدق بكلمات مزيفة كالديموقراطية والحرية . محرر جريدة "احرونوت" يهاجم بعض الاصوات التي تطالب بتطبيق القانون الاسرائيلي على عرب الاراضي المحتلة ، ويتساءل في سخرية : "ايمكن في ظل القانون الاسرائيلي نسف بيوت بني البشر دون الحصول على حكم بذلك من المحكمة ؟ ! " .[٢] وبهذا المنطق ينتهي محرر الجريدة الى ان القانون الاسرائيلي سن ليوافق اليهود فحسب .

٤ـ البعد الديني : يعطينا ألفريد فرج صورة عن مدى استغلال الصهاينة للعاطفة الدينية التي تتخذ مسوغا من مسوغات تشريد الشعب الفلسطيني والتهام الاراضي العربية، ورد في الديانة اليهودية ان " كل من يقتل نفسا كأنه قتل الناس جميعا " .[٣] هذا ما يذكره الاستاذ اليهودى في المسرحية مدينا الرأى العام الاسرائيلي . واذا كان ذلك الاستاذ يريد في الظاهر ان يدافع عن ضحايا "كفر قاسم" فانه يريد في الحقيقة ان يكون بوقا دعائيا لما يسمى الديموقراطية وحرية الرأى في اسرائيل ، ومع ذلك فانه يفضح استغلال العاطفة الدينية في اسرائيل ، ويزيح اللثام عن التناقض بين الدين والجرائم الصهيونية .

وفي مقابل استغلال الصهاينة للعاطفة الدينية يعرض علينا الفريد فرج الفدائي الذى يؤمن بفلسطين "متعددة الديانات" ،[٤] ولا يحارب اليهودى بوصفه يهوديا ، بل بوصفه صهيونيا غازيا . وفي بداية الفصل الثاني من المسرحية يطرح المؤلف هذه القضية مرة اخرى على لسان الفدائي "القائد" الذى يؤكد ان العرب لايحاربون اليهود بل يحاربون الصهاينة المغتصبين .[٥]

٥ـ البعد الجغرافي . لقد حاول الفريد فرج ان يعطينا صورة عن استيلاء الصهاينة على الاراضي العربية شيئا فشيئا مستعينا بالارقام[٦] كما اعطانا صورة عن طبيعة الارض ذاتها

---

(١) فرج ، الفريد : النار والزيتون . ص ٨٤ .
(٢) المصدر نفسه . ص ٨٩ .
(٣) الصفحة نفسها .
(٤) المصدر نفسه . ص ٧١ .
(٥) انظر المصدر ذاته . ص ٨١ .
(٦) انظر المصدر ذاته . ص ٧٦ ، ٧٧ .

وتوزيع المياه فيها ، وحرص اسرائيل على اغتصاب الاراضي الخصبة ومصادر الثروة المائية .

٦ـ البعد الاجتماعي الديموغرافي . ان المؤلف يعطينا صورة عن عصابات المهاجرين الصهاينة الى فلسطين ، ويقدم احصائيات عن السكان العرب والسكان اليهود على النحو التالي :

"الشاب ١ : سكان فلسطين سنة ١٩١٨ ، ٧٠٠ الف ، منهم الف يهودي ، نسبة اليهود الى عدد السكان ٨ في المائة .

الفتاة : سنة ١٩٢٢ ، ٧٤٣ الف ، فيهم ٨٣ الف يهودي ، نسبتهم ١١ في المائة .

الشاب ٢ : سنة ١٩٣١ ، ٠٠٠ر٠٢٢ر١ ، فيهم ١٧٤ الف يهودي ١٧٦ في المائة .

الشاب ١ : سنة ١٩٤٤ ، ٠٠٠ ٧٢٤ر١ ، منهم ٥٢٨ الف يهودي ٣١ في المائة .

الفتاة : سنة ١٩٤٨ النكبة ، ٠٠٠ر٠٨٠ر٢ ، فيهم ٧٠٠ الف يهودي بنسبة ٣٣ في المائة " .(١)

كما يعرض علينا الفريد فرج حياة المشردين الفلسطينيين الذين يعيشون في مخيمات الصليب الاحمر .(٢)

٧ـ البعد النفسي : لا يكتفي المؤلف بمعالجة القضية من جوانبها الخارجية او الموضوعية وتسليط الاضواء على آلياتها ، بل نراه يتغلغل في نفسية الانسان العربي المشرد الذى يحس بالهوان والاغتراب(٣) ، ونفسية الانسان العربي الفدائي الذى يضطر الى تصويب مدفعه نحو البيت الذى كان يسكنه ، او يضطر الى حرق الشجرة التي كان يلعب في ظلها طفلا ، ويدخل وطنه متنكرا متسللا في عتمة الليل واعداؤه تحت المصابيح يضحكون ويعربدون(٤) .

وكذلك فان الفريد فرج يحاول ان يحلل نفسية الصهيوني المزدوج الشخصية الذى

---

(١) فرج ، الفريد : النار والزيتون . ص٧٦ .
(٢) انظر المصدر نفسه . ص ٧٥ ، ٧٧ .
(٣) انظر المصدر نفسه . ص٧٧ ، ٧٨ .
(٤) انظر المصدر نفسه . ص٩٠ .

يستغل العمال اليهود بوصفه رأسماليا كسائر الرأسماليين ، ويضطهدهم كي يدفعهم الى الهجرة الى فلسطين بدافع العطف عليهم : " لم اكن الا خائنا ونافعا لابناء ديني · طيبا وخائنا · صديقا وعدوا لاصدقاء هم في الاصل اعداء ، واعداء لانهم في الاصل اصدقاء ".[١] كذلك وصف " المليونير " نفسه عند " حائط المبكى " ·

٨ـ البعد الحضاري · الصهيونية ـ كما يقدمها لنا الفريد فرج ـ تحرص على ارتباط اسرائيل بأصولها الغربية ، ومن هنا نرى " هرتزل " يبدو على المسرح ليعلن " ان دولة يهودية في فلسطين او في سوريا ستكون امتدادا للحضارة الغربية وحصنا ضد الهمجية الشرقية ".[٢]

ان الصهيونية اذن جزء من الاستعمار الغربي الذي ينهب خيرات الشعوب باسم الحضارة[*] واذا كانت الحركة الصهيونية تتميز في اطار الاستعمار الغربي ، فانها تحرص على ذلك كي تكون طرفا مستقلا " في اقتسام الكرة الارضية "[٣] ، كما يعلن الاقتصادي الاسرائيلي " شارل مزراحي " ·

٩ـ البعد الثقافي · وهذا البعد يقدمه لنا الفريد فرج من خلال طرح مشكلة التعليم في الاراضي العربية المحتلة · واذا كان مدلول البعد الثقافي يشمل نشاطات اخرى كالفنون والآداب وما الى ذلك ، فان التعليم ـ طبعا ـ وجه من اوجه ذلك البعد ·

ويتخذ الفريد فرج اسلوب الاحصاء والرسوم التوضيحية وسيلة لطرح مشكلة التعليم ، فيقدم لنا عدد الاطفال العرب الذين يدخلون المدارس ، وعدد الذين يحصلون منهم على الثانوية العامة ، ويقارن تلك الاعداد باعداد الاطفال اليهود الذين يدخلون المدارس ويحصلون على الثانوية العامة في السنة نفسها · واتبع الاسلوب ذاته في احصاء طلبة التعليم العالي والتعليم المهني والزراعي واحصاء المدارس ، وما الى ذلك · ودوما تمثل الاعداد العربية اضأل نسبة ، بينما تمثل الاعداد اليهودية اعلى نسبة ، ففي سنة ١٩٦٤ ـ على سبيل المثال ـ

---

(١) فرج ، الفريد : النار والزيتون · ص ٨٤ ·
(٢) المصدر نفسه · ص ٧٠ ·
(*) يصف " المليونير " اسرائيل بانها " منارة الشرق ، وعتبة للمدنية في ارض الهمجية " · (ص ٨٣) ·
(٣) فرج ، الفريد : النار والزيتون · ص ٧٠ ·

بلغ عدد الطلبة العرب في التعليم العالي ١٧٠ طالبا ، بينما بلغ عدد الطلبة اليهود في السنة ذاتها ٤ آلاف طالبا.[(١)]

* * *

ولو اردنا ان نستقصي الابعاد التي قدمها لنا الفريد فرج في "النار والزيتون" لاضفنا ارقاما اخرى الى الارقام التي ذكرناها حتى الآن ، فهناك البعد الاعلامي الصهيوني في اوربا واثره في رجل الشارع،[(٢)] وهناك البعد السياسي في الارض المحتلة او في المحافل الدولية ،[(٣)] وهناك ممارسة الضغط الصهيوني على الرجل الغربي الذى اصبح يخشى ان يتهم " باللاسامية " ،[(٤)] وهلم جرا .

من خلال كل هذه الابعاد التي رصدها الفريد فرج في " النار والزيتون " نستطيع ان نقف على مدى نضج الرؤيا وشموليتها لدى المسرحيين الملحميين العرب . ان الرؤيا في النصين السابقين ــ " زهرة من دم " و " دير ياسين " ــ كانت محدودة ، بالكاد تستطيع ان تستوعب بعدا او اثنين من ابعاد الموضوع ، اما نص " النار والزيتون " فانه يطمح الى استيعاب جميع الابعاد او جلها على الاقل . وهذا لا يعود الى عمق الرؤيا الفكرية او السياسية لدى الكاتب فحسب ، ولكنه يعود اولا وقبل كل شئ الى طبيعة الشكل المسرحي الذى يتبناه الكاتب . فاذا كان الشكل الدرامي التقليدى يحد من حرية الدكتور سهيل ادريس ــ اوعدنان مردم بك ــ في الانتقال عبر الزمان والمكان وتوظيف الوسائل المتنوعة التي تعمق الرؤيا وتتيح لها ان تتخذ مداها الواسع ، فان الشكل الملحمي التسجيلي يتيح لالفريد فرج ان يتحرك عبر الزمان والمكان بكل حرية وان يوظف وسائل مختلفة ، كالوثائق واللافتات والشرائح الضوئية والاغاني والاشعار ــ فضلا عن توظيف القصة والسرد ــ بغية احتواء موضوعه بكل ابعاده دون اهمال للجوانب الجمالية الفنية .(*)

---

(١) انظر " النار والزيتون " . ص ٨٧ .
(٢) انظر المصدر نفسه . ص ٧٩ .
(٣) انظر المصدر نفسه . ص ٧٦ــ٧٧ .
(٤) انظر المصدر نفسه . ص ٧٧ .
(*) اذا كانت "النار والزيتون " ذات طابع تعليمي ، فان الفريد فرج يخفف من حدة ذلك الطابع بالقصة ــ مثل قصة الفدائي والاسرائيلية ، وقصة المليونير ، وقصة المحاكمة وما الى ذلك ــ وبالغوص في نفسيات بعض شخصياته كشخصية الصهيوني ، وشخصية الفدائي ، وشخصية اللاجئ ، وبتوظيف الاغاني والاشعار .

والذى استنتجناه من الموازنة بين كل من " زهرة من دم " و " دير ياسين " ،و " النار والزيتون " ، نستنتجه كذلك من الموازنة بين " سهرة مع ابي خليل القباني " للاستاذ سعد الله ونوس و " رفاعة الطهطاوى "[1] لنعمان عاشور · ان هاتين المسرحيتين تتناولان موضوعا يكاد يكون واحدا ، وهو شخصية رائد من رواد النهضة العربية الحديثة · لكن سعد الله ونوس ينظر الى شخصية " ابي خليل القباني " نظرة واسعة فلا يجرده من ظروفه التاريخية والاجتماعية والسياسية والثقافية ، بينما يقتصر نعمان عاشور على السيرة الذاتية لرفاعة الطهطاوى ولا يلمس عصره الا لمسا خفيفا ·

وهذه الرؤيا المحدودة التي نجدها في " رفاعة الطهطاوى " نجدها ايضا في " ناظر وقف "[2] لفتحي رضوان ، ونجدها في اعمال سعد الدين وهبة ، وبالتحديد في مجموعته المسرحية " الوزير شال التلاجة "[3].

(١) عاشور ، نعمان : رفاعة الطهطاوى او بشير التقدم · سلسلة " مسرحيات مختارة " · الهيئة المصرية العامة للكتاب · القاهرة ١٩٧٤ ·

(٢) رضوان ، فتحي : ناظر وقف · سلسلة " مسرحيات مختارة " · الهيئة المصرية العامة للكتاب · القاهرة ١٩٧٣ ·

(٣) وهبة ، سعد الدين : الوزير شال التلاجة ومسرحيات اخرى · الهيئة المصرية العامة للكتاب · القاهرة ١٩٨٠ ·

الفصل الثانـــي

تقييم فنـــــــــــــــي
(قيمة الشكل الفني ومدى اسهامه في تطوير المسرح العربي)

يتخذ الشكل المسرحي الملحمي أهمية خاصة في المسرح العربي تختلف في كثير من الاحيان عن اهميته في المسرح العالمي . وهذه الاهمية يتجاهلها عدد من رجال المسرح عندنا مع الاسف الشديد ، او ينكرونها متعمدين بدعوى أن الشكل الملحمي لايناسب بيئتنا العربية ويعد متبنيه متحذلقا يركض وراء التقليعات والبدع المسرحية التي تلقيها أمواج أوربا على شواطئنا .

ولئن كان بعض رجال المسرح عندنا يرفضون الشكل المسرحي الملحمي لاسباب فنية بحتة ، فان هناك من مسرحيينا من يرفض هذا الشكل ويتحامل على بريخت الذى بلوره ونظر له وقدم آراءه من خلاله فنقلناه عنه ، لا لشيء الا لكونه لايريد مضامينه التقدمية ، وهو في هذه الحال يتفق مع المتحاملين من مثقفي المعسكر الرأسمالي الذين أشرنا اليهم في الباب الاول من هذا البحث .

في حوار تلفزيوني أدلى محمود دياب بما معناه ان بريخت — وبالتالي الشكل المسرحي الملحمي — لايلائمنا مادمنا نسعى الى جذب المتفرج الى المسرح ، ذلك أن المتفرج ينفر من النزعة العقلية البريختية ، ويريد منا ان نتعامل مع عواطفه وانفعالاته التي تميز شخصيته العربية.[1]

وتذكر "تمارا ألكساند روفنا بوتيتسيفا" أن العديد من ادارات المعاهد التعليمية حذفت "دراسة نظرية بريخت من البرنامج معللة ذلك بأن الطلاب يجب ان يستوعبوا فن المسرح التقليدى بالدرجة الاولى "،[2] وذلك على اثر تقديم بعض العروض البريختية على المسارح العراقية ، وخاصة "محاكمة لوكلوس" عام ١٩٦٧ .

ويرى "محسن الخياط" — الذى يؤيده الدكتور كمال عيد في مقدمة كتابه "المسرح الذى نريده" — أن جماهيرنا ليس في امكانها ان تدرك جميع التيارات الحديثة في المسرح — بما في ذلك تيار المسرح الملحمي ، فهذه التيارات لايفهمها سوى جمهور محدود جدا ، هو جمهور النخبة المثقفة ، وهو الجمهور القادر "بما لديه من ثقافة مسرحية أن يعي سقوط الحائط الرابع وامتداد خشبة المسرح الى صالة العرض .. ويعي التجريد في المناظر ، ويدرك الاغراب ، والتمثيل الصامت ".[3] ومن هنا راح "محسن الخياط" يدعو الى قيام حركة مسرحية

---

(١) من حوار مع محمود دياب اجراه رياض عصمت . برنامج "حوار" . التلفزيون السورى . يوم ١٠/١١/١٩٨٠ .

(٢) بوتيتسيفا ، تمارا ألكساندروفنا : ألف عام وعام على المسرح العربي . ص ٢٤٨ .

(٣) الخياط ، محسن : المسرح الذى نريده . منشورات الكتاب والتوزيع والاعلان والمطابع . سلسلة "كتاب الشعب" . عدد ٢ . طرابلس — ليبيا ١٩٨٢ . ص ١١٥—١١٦) .

تقليدية لاتخرج عما وضعه أرسطو من قواعد"[1].

ويحمل نعمان عاشور على القوالب والاشكال المسرحية "الجديدة"، وخاصة الشكل الملحمي البريختي بدعوى أن "مرحلة بريخت قد انتهت . ولا يستطيع أحد ان يسير على منوالها ..(و) ان مسرح بريخت مرتبط ببريخت نفسه .. وبريخت لن يتكرر"[2]. ان نعمان عاشور هنا يرفض بريخت نظرا لكونه مرتبطا بفترة تاريخية أوربية تختلف عن تاريخنا العربي من جهة، ومن جهة اخرى يرفضه لكونه ليس ضروريا بالنسبة للمسرح العربي، مادام الشكل المسرحي التقليدى ناجحا في رصد الواقع وجذب المتفرجين، كما يؤكد عاشور[3].

واذا كان نعمان عاشور يرفض الشكل المسرحي الملحمي ويتبنى الشكل الدرامي التقليدى على الرغم من ان هذا الشكل الاخير بدوره "مرتبط" بالكتاب المسرحيين الغربيين من سوفوكل حتى آرثر ميللر، فان يوسف ادريس يرفض كل الاشكال المسرحية الغربية ويعدها مستوردة وغير مناسبة لنا من حيث الجوهر ومن حيث العرض، ولذا فمهما "غيرنا وبدلنا وطورنا في المسرح الاوربي فستبقى طبيعته اوربية بعيدة عنا بعد اوربا عنا، لاتندمج معنا ولا نندمج معها، مثلنا مثل الماء والزيت"[4].

وهناك رأى آخر في بريخت يقترب من رأى كل من نعمان عاشور ويوسف ادريس - ان لم يكن هو ذاته - وهذا لايعني اننا نتهم نعمان عاشور او يوسف ادريس باقتباسه - وهو رأى الدارس الفرنسي "جون دوفينيود J.Duvignaud" الذى يعد المسرح من الآلات او الادوات العقلية للحضارة (L'outillage mental de civilisation)، وهي الادوات التي تنتج عن الظروف الروحية والاقتصادية والاجتماعية والتاريخية التي تختلف كلية عن ظروفنا نحن العرب . ومن هنا يرفض "دوفينيود" الشكل المسرحي البريختي في المسرح العربي ويدعو الى تنمية فن مسرحي نابع من حضارتنا[5].

(١) الخياط، محسن : المسرح الذى نريده . منشورات الكتاب والتوزيع والاعلان والمطابع . سلسلة "كتاب الشعب" . عدد ٢ . طرابلس - ليبيا - ١٩٨٢ . ص ١٢٢ .

(٢) عاشور، نعمان : نعمان عاشور يتحدث عن فنه ومسرحه . حوار اجراه كل من مهدى الحسيني، وكمال رمزى . مجلة "المسرح والسينما" . السنة الخامسة . ع ٥٥-٥٦ . القاهرة ١٩٦٨ . ص ١٥ .

(٣) انظر الصفحة نفسها .

(٤) ادريس، يوسف : نحو مسرح عربي . ص ٤٧٦ .

(٥) انظر "Rencontre de Civilisations et Participation des publics dans le théâtre Maghrébin contemporain". Par Jean Duvignaud. voir "Le théâtre Arabe". ouvrage publié sous la direction de Nada Toumiche. Unesco. Paris 1969. P193.

اما الدكتور كمال عيد فانه يرفض النظرية البريختية بوصفها نظرية تدعي "التغيير" على وجه الخصوص ، ومن ثم يرفض نتائجها الفنية والاخراجية ، ذلك أن "التغيير" في نظر الدكتور كمال عيد لا يمكن ان يتحقق بواسطة المسرح من وجهة نظر موضوعية او "علمية" ، " لقد سقطت الهتلرية نتيجة انحدار وسقوط المانيا الفاشية العسكرية امام اعدائها في الحرب العالمية الثانية ، وليس هناك ما يشير الى اشتراك الادب ايا كان نوعه في هذا السقوط. ومن هنا تنتفي خاصية "التغيير" للمجتمع في النظرية البريختية على مستوى التطبيق " ،(١) كما يغالط الدكتور كمال عيد .

وعلى الرغم من ان كاتب ياسين يقدر مدى اهمية بريخت بالنسبة لنا نحن العرب الذين ننتمي الى ما يسمى العالم الثالث ، سواء من حيث الرؤيا الجدلية للحياة او من حيث الطريقة الفنية في معالجة القضايا الاجتماعية الاساسية ، فانه - اى كاتب ياسين - يرفض مبدأ " التغريب" - الذى يعده بريخت ضروريا في مسرحه ، بدعوى أن " الجمهور في بلادنا ، خلافا للجمهور الالماني البورجوازى الذى صاغ له بريخت هذا المبدأ ، هو في الغالب لم يدخل قاعة مسرح في حياته (يقصد الجمهور الجزائرى) ، وبالتالي فان جمهورنا لم يتشوه في تقبله للمسرح بالعادة الغربية في التعاطف مع الحدث " .(٢)

وكما نلاحظ فاننا هنا أمام موقف يختلف عن المواقف الآنفة الذكر ، ذلك ان كاتب ياسين لا يرفض نظرية بريخت جملة وتفصيلا ، بل يرفض واحدا من اسسها ، وهو " التغريب" . وهذا الموقف نفسه يكاد يتكرر مع كاتب مسرحي عربي آخر ، وهو ألفريد فرج الذى نراه يعجب ببريخت المسرحي العالمي ذى " الافكار الكثيرة الخطيرة " ، ويعده " ركنا من اركان الفن والفكر المسرحي الحديث" ،(٣) ويذهب الى ابعد من هذا فيدعو الى الاحتفال بذكراه في بلادنا .(٤) الا اننا نرى ألفريد فرج المتحمس لبريخت يرفض ركنا مهما من اركان نظريته ، وهو ازالة ما يسمى "الحائط الرابع" ، لان هذا الحائط في نظر الفريد فرج " شرط من شروط الايهام المسرحي .(و) الضمان لتوهم المتفرجين انهم شهود عيان لحادث حقيقي ، وأن الماثل امامهم هو يوليوس قيصر نفسه ، وكليوباترة نفسها ، وأن المأساة انما تجرى بينهما الآن وهنا " .(٥)

---

(١) عيد ، د . كمال : الاصول الفكرية عند بريخت بين التخلخل والاستمرار . ص ٧٦.
(٢) العمارى ، د.لميس : برتولد بريخت والمسرح في العالم الثالث . حوار اجرى مع كاتب ياسين . ص ٦٥ .
(٣) فرج ، الفريد : دليل المتفرج الذكي الى المسرح . ص ١٤٥ .
(٤) الصفحة نفسها .
(٥) المصدر نفسه . ص ١٣٢ .

* * *

ذلك هو مجمل آراء المسرحيين المرتابين في اهمية الشكل الملحمي البريختي بالنسبة للمسرح العربي ومدى ملاءمته لنا ، وهي الآراء التي يجدر بنا ان نعرضها على بساط المناقشة كي نقف على مواطن الصواب والخطأ فيها ، ومن ثم ننتهي الى اتخاذ موقف خاص بنا .

١ــ اذا كنا نحن العرب عاطفيين ــ كما قال محمود دياب ــ فان الشكل المسرحي الملحمي يمكن ان يسهم الى حد ما ــ لو كانت الحركة المسرحية العربية في المستوى المطلوب ــ في التربية العقلية لدى سواد الشعب . فمن خلال هذا الشكل يستطيع المتفرجون ان ينظروا الى مشكلاتهم الظاهرة والباطنة ، المحلية والعالمية ، نظرة موضوعية ، ويربطوا كل الظواهر بأسبابها المنطقية انسجاما مع روح العصر العلمية . ومن هنا يصبح السبب الذى تذرع به محمود دياب في رفض مسرح بريخت هو ذاته مسوغا لتبني هذا الشكل المسرحي . وفضلا عن هذا فان محمود دياب نفسه كان برختيا في بعض اعماله ، وخاصة في " ليالي الحصاد " و " باب الفتوح " ، على نحو ما رأينا من قبل [1] .

٢ــ ان رفض نظرية بريخت بدعوى استيعاب " فن المسرح التقليدى " قبل غيره ليس سببا معقولا في الوقت الراهن على الاطلاق .. فلو كنا في القرن الثامن عشر مثلا لكان هذا الرأى منطقيا ، لانه من الاولى في هذه الحال ان نهضم المسرح الدرامي الارسطي في اصوله قبل ان نسعى الى هضم اتجاهات مسرحية حديثة وقبل ان نفكر في مجاراتها ، اما في اواخر القرن العشرين فيجب ان نطلع على كل التيارات والمذاهب المسرحية العالمية ونعكف على دراستها وغربلتها حتى ننتقي ما يلائمنا منها .

٣ــ ان رأى " محسن الخياط " الذى يرفض المسرح الملحمي ، لا لشيء الا لانه يعتقد ان جماهيرنا لا يمكن ان تدرك جميع التيارات المسرحية الحديثة .. هذا الرأى مبالغ فيه الى حد بعيد ، ذلك ان المسرح الملحمي ــ برأينا ــ ليس الغازا او طلاسم لا يدركها الا الراسخون في " العلوم " المسرحية . صحيح انه يصعب على جماهيرنا ان تدرك تيارا مسرحيا كتيار " اللامعقول " حتى لو قدمنا هذا المسرح باللهجة العامية المبتذلة ، لان مواضيع مسرح " اللامعقول " تجريدية لا يمكن ان يفهمها الا النخبة من المثقفين الذين اتيح لهم أن

---

(١) انظر الفصل الثاني من الباب الثاني من هذا البحث .

يسبروا اغوار الثقافة الغربية الحديثة التي انتجت هذا الشكل المسرحي ، وكذلك الامر بالنسبة للمسرح الايمائي الذى يعتمد على الاشارات والحركات الرمزية غير المصحوبة بألفاظ ، فهذا المسرح لا يعسر على فهم الجماهير فحسب ، بل يعسر على فهم المثقفين من غير المتضلعين في اسرار المسرح كذلك . اما الشكل المسرحي الملحمي بمضامينه الواقعية وفنياته التي استقيت في كثير من اسسها من الظواهر المسرحية الشعبية العالمية ، فلا يجوز ان ننظر اليه كما ننظر الى شكل " اللامعقول " اوغيره ، ويكفي ان نذكر ان المسرح الملحمي يسعى - فيما يسعى اليه - الى الاقتراب من الجمهور واتخاذه طرفا اساسيا في المعادلة المسرحية .

٤- ان ربط بريخت بالظروف التاريخية الاوربية ، او بالحضارة الغربية ، والاصرار على تحنيطه وتعليبه في هذه الحضارة - كما يريد ان يفعل نعمان عاشور او جون دوفينيود - يعني ببساطة قتل بريخت . وهو ما لا يمكن ان يتحقق ، لان طبيعة النظرية الملحمية ليست من نوع النظريات التي تنتهي بنهاية الفترة الزمنية التي انتجتها . ان النظرية الملحمية في جوهرها سعي دائب الى اعطاء المسرح وظيفة فعالة في حياة المجتمع ، وهذا ما نريده اليوم وما سوف نريده في المستقبل ، لان الفنون والآداب لم تعد مجرد ترف فكرى او جمالي مخدر . هذا فضلا عن كون التراث المسرحي العالمي الجيد لا يمكن ان نشطبه بجرة قلم . ويكفي ان نذكر المسرح اليوناني الذي كان مرتبطا هو الآخر بظروف تاريخية خاصة وبحضارة معينة ، ومع ذلك فان المسرح اليوناني مايزال يمارس تأثيره حتى الآن .. ثم ان رأى " جون دوفينيود " في مدى صلاحية الشكل المسرحي الملحمي ينطبق في الحقيقة على سائر الاشكال المسرحية الغربية .. اى اننا سوف نرفض كل الاشكال المسرحية بدعوى انها نتاج حضارات تختلف عن حضارتنا ، وهذا هو " التجهيل " بعينه . وحتى لو جارينا "جون دوفينيود" أو يوسف ادريس فيما ذهبا اليه فاننا لن نرفض الشكل المسرحي الملحمي ما دام يقترب في كثير من خصائصه من تلك " الظواهر " المسرحية العربية ، من مثل "خيال الظل " و " الحكواتي " و " السامر " ، وما الى ذلك .

والغريب في الامر ان يوسف ادريس يكاد يصدر عن روح بريختية في بعض اعماله ، وخاصة في مسرحيته " الفرافير "[1]، وحتى نعمان عاشور نفسه لم ينج من رذاذ نظرية بريخت احيانا .

---

(١) انظر الفصل الثاني من الباب الثاني من هذا البحث .

"الباشا : ازاى يارقيقة !! أمال دول جايين هنا ليه !! (وهو يشير الى جمهور النظارة) .

رقيقة : جايين يتفرجوا عليك ...

الباشا : (للجمهور) تتفرجوا علي ، ولا تضحكوا عليها ؟! ".(١)

ان هذا الحوار مجتزأ من خاتمة مسرحية "الناس اللي فوق" لنعمان عاشور ، وهو يثبت لنا ان نعمان عاشور قد فكر في انشاء علاقة ما بين الخشبة والجمهور ، على الطريقة البريختية المعروفة . وبالطبع فان هذا لايعني ان نعمان عاشور من المسرحيين البريختيين ، ولكنه يؤكد انه لم ينج من لمسة بريختية خفيفة .

هـ - ان الرأى الذى يرفض النظرية البريختية بدعوى انها تقوم على شئ وهمي اسمه "التغيير" كما ذهب الدكتور كمال عيد - ينطوى على تجاهل فظيع لطبيعة الادب بصفة خاصة ، انني استخدم هذا التعبير آسفا ، لانه التعبير الموضوعي الذى يصف مثل هذا الرأى وصفا دقيقا .

فنحن لاننتظر من المسرح - ايا كان نوعه - ان يدفع المتفرج الذى يخرج من قاعة العرض الى ساحة الحرب كي يطيح بنظام "هتلر" اوغيره ، ولكننا ننتظر منه ان يسهم الى حد بعيد في توعية المتفرج وتحريضه على "التغيير" . وهذا يصعب قياسه بالطبع ، لان نتائج التوعية والتحريض ليست شيئا ملموسا ومباشرا . ولنفرض جدلا ان الظروف الخارجية المتمثلة في اتحاد "الحلفاء" هي السبب الوحيد والاول والاخير في تقويض دعائم النظام الفاشي الالماني في اثناء الحرب العالمية الثانية ، او لم يخطر للدكتور كمال عيد في هذه الحال أن يتساءل : كيف صنع الجندى الالماني الفاشي ؟ أفي معمل للانسان الآلي ؟ أم ان السياسة والثقافة "المسيسة" بصفة خاصة هما اللتان صنعتاه ؟ ثم لماذا كان النظام النازى في ذلك الوقت يطارد بريخت ويوقف عروض مسرحياته وينفيه خارج وطنه لولا انه احس بخطر فنه المسرحي ؟!

---

(١) عاشور ، نعمان : مسرح نعمان عاشور . الهيئة المصرية العامة للكتاب . الجزء الاول . القاهرة ١٩٧٤ . ص ٣٠٢- ٣٠٣ .

ان المسرح " اخطر من نار ، ومن مستودع ذخيرة "،[1] على حد تعبير " فسيغولود مايرخولد " .

مهما يكن من أمر ، فان الدكتور كمال عيد يستطيع ان يتبنى أى وظيفة للمسرح يريدها ، الا انه لايستطيع ان ينكر جدوى النظرية الملحمية بدعوى انها نظرية تسعى الى هدف لايمكن ان تحققه ، وهو " التغيير " .

٦ـ ان الموقف الذى اتخذه كاتب ياسين من بريخت يعد ايجابيا ، لانه لم يرفض بريخت رفضا باتا كما فعل نعمان عاشور او الدكتور كمال عيد مثلا ، وانما حاول ان يأخذ منه ما يرى انه ملائم لمجتمعنا ويرفض ما لايراه كذلك ، وهذا منهج جيد ليس في التعامل مع بريخت فحسب ، ولكن في التعامل مع سائر المسرحيين الاوربيين . فكاتب ياسين يستطيع أن يرفض مبدأ التغريب اذا بدا له ان يفعل ذلك وكان له مسوغاته الموضوعية ، والفريد فرج – وهو الآخر يتخذ الموقف ذاته من بريخت فيريد ان يتخلى عن بعض اركان النظرية الملحمية – كما رأينا منذ قليل – يستطيع ان يرفض ازالة الحائط الرابع اذا كان يفعل ذلك عن وعي وبدوافع معقولة (*) وهذا الموقف يؤدى بنا الى طرح السؤال التالي : ماذا يجب ان نأخذ من بريخت ؟ ، وهو السؤال الذى نؤجل الاجابة عنه قليلا حتى لانخرج عن موضوع مناقشة مواقف مسرحيينا من بريخت .

يبدو ان كاتب ياسين لايعطي مبدأ التغريب ما يستحقه من قيمة ، ذلك ان التغريب يؤدى اكثر من وظيفة في المسرح الملحمي ، فهو يحول دون اندماج المشاهدين فيما يرونه على خشبة المسرح حفاظا على يقظة الروح الناقدة المدركة لديهم ، وهو اداة خطيرة من ادوات الرؤيا الداخلية في العمل المسرحي الملحمي ، اى انه موقف من الحياة ، لان تغريب العالم يظهره في صورة مشوهة ويجعل المتفرج او القارىء يحس بضرورة اعادة ذلك العالم الى حالته الطبيعية المعقولة ، اى انه يجعله يحس بضرورة " التغيير " ، هذا فضلا عن كون التغريب عنصرا مهما من عناصر الاضحاك في المسرح ، وقد اثبتت التجربة العملية أهميته ، ليس في المسرح الملحمي فحسب ، ولكن في مسرح " اللامعقول " ايضا ، فنحن نضحك عند مشاهدة اعمال لبيكيت او يونسكو على الرغم من ان منطوى تلك الاعمال مأساة قاتمة .

---

(١) مايرخولد ، فسيغولود : في الفن المسرحي . ترجمة د . شريف شاكر . دار الفارابي . الطبعة الاولى . الجزء الثاني . بيروت ١٩٧٩ . ص ١٧١ .

(*) الملاحظ ان الفريد فرج لم يحرص كثيرا على ازالة الحائط الرابع في اعماله البريختية .

ولعل كل هذه الوظائف التي يؤديها التغريب تفيدنا في مسرحنا العربي الى حد بعيد . فاذا كان الجمهور العربي لم يتعود على مشاهدة المسرح ، وبالتالي لم يتعود على الاندماج كما تعود الجمهور الاوربي ، فانه سوف يتعلم الاندماج اذا قدمنا له مسرحا دراميا تخديريا يقوم على المبالغة في الايهام بالحياة وتقمص الشخصيات على نحو ما يريد " ستانسلافسكي "(١). كما ان الجمهور العربي — والجمهور في العالم الثالث بصفة عامة — يمارس عملية الاندماج ويخضع لالوان من التخدير في حياته اليومية " بلا توقف في مسرح الحياة الواسع نفسه "،(٢) على حد تعبير الدكتورة لميس العماري ، اى انه تعود على انواع من السلوك الاجتماعي والفكرى المتخلف الذى اكتسبه خلفا من سلف ، والذى لايمكن ان يتغير الا باتخاذ الخطوة الاولى ، وهي التغريب . وحتى لو استطعنا ان نزيل مظاهر التخلف والظلم مستقبلا ، فان التغريب لن يفقد اهميته بالنسبة لنا ، لانه سوف يعمل حينئذ على كسر طوق الذهنية " المتكلسة " ، اى انه سوف يعلمنا المرونة في رؤية العالم ، وهي المرونة التي لولاها لما كان هنالك ابداع ، ولما كان هنالك علم . ان كل البشر منذ خلق الكون حتى القرن التاسع عشر لم يتساءلوا عن سبب سقوط التفاحة ، لانهم كانوا يرون في سقوطها امرا عاديا وطبيعيا ، الى ان جاء " نيوتن " ورأى في ذلك امرا غريبا مدهشا ، وحينئذ اكتشف قانون الجاذبية .

واخيرا فان عنصر الاضحاك الذى يوفره التغريب لاغنى لنا عنه في مسرحنا العربي ، خاصة ونحن نشكو من ظاهرة " النخبوية " في المسرح ونفكر في كيفية جذب المتفرجين .

واذن فان رأى كاتب ياسين في التغريب لن يخدم المسرح العربي في شيء .

٧ — لعل رأى الاستاذ ألفريد فرج في الحائط الرابع يحتاج الى شيء من التعديل ، ذلك ان ازالة الحائط الرابع تعني اولا وقبل كل شيء ازالة الوهم المخدر في المسرح ، كما تعني الرغبة في اشراك الجمهور فيما يشاهده . واذا افترضنا ان المتفرج العربي غير قابل للتخدير — وهو ما نستبعده — وبنينا ذلك الحائط ، فاننا لانرى مانعا في محاولة اقامة علاقة حميمة بين المتفرج والممثل على نحو مافعل الاستاذ سعد الله ونوس في " حفلة سمر من اجل ٥ حزيران " وسالم النحاس في " الانتخابات " . بل ان مثل هذه العلاقة مطلوبة ومفيدة ، لانها تجعل

---

(١) انظر كتاب " ستانسلافسكي " اعداد الممثل " . ترجمة د . محمد زكي العشماوى ومحمود مرسي احمد . دار النهضة مصر للطبع والنشر . القاهرة ١٩٧٧ .

(٢) العمارى ، د . لميس : برتولد بريخت والمسرح في العالم الثالث . الموقف الادبي عدد ١٢٧ . دمشق ١٩٨١ . ص٦٦ .

المسرح اكثر جماهيرية واقدر على ايصال الفكرة ، وتجعل المتفرج اكثر احساسا بالمسؤولية ٠

ومع ذلك فان الامر يتعلق بالمناخ الذى يمارس فيه المسرحي نشاطه ، ويتعلق بطبيعة المتفرج الذى يريد ان يقترب منه ويشركه في الحوار ، كما اشرنا من قبل (١)

* * *

من خلال مناقشتنا للآراء السابقة في الشكل المسرحي الملحمي ، ومن خلال قناعاتنا المتولدة عن التعامل مع هذا الشكل ، ومن خلال النظر في حياتنا المسرحية العربية ، نستطيع ان نحدد موقفنا في النقاط التالية :

١ـ ان الشكل المسرحي الملحمي في المسرح العربي استطاع ان يمد جسورا متينة الى الماضي ٠٠ الى التراث العربي المتمثل في تلك الفنون الشعبية التي لاتخلو من عناصر مسرحية لم تجد التربة الملائمة كي تترعرع وتتخذ شكل المسرح المعروف ، " كالسامر" و"الحكواتي " و "خيال الظل " و "الحلقة " و "البساط " ، وما الى ذلك من الفنون الشعبية التي تجعل الجمهور العربي يستسيغ الشكل المسرحي الملحمي ، ولا يحس بغرابته ٠

٢ـ ان المرحلة التاريخية الراهنة التي يمر بها الوطن العربي في أمس الحاجة الى مثل الشكل المسرحي الملحمي الذى يعد وسيلة توعية وفتح الاعين على اطماع الصهيونية والرأسمالية ٠

ان هذا الشكل المسرحي كان ضرورة تكاد تكون حتمية في المسرح العربي كما نرى ، فلو لم يكن هناك شكل مسرحي ملحمي في المسرح الاوربي لاخترعه مسرحيون عرب في العصر الحديث الذى تعقدت فيه الحياة العربية الاجتماعية والسياسية والاقتصادية الى درجة ان الشكل المسرحي التقليدى لم يعد قادرا على استيعابها ٠ وهذا يذكرنا بظروف تطور شكل الرواية في الغرب ٠

اننا لاندرى كيف كان يمكن الالمام — على سبيل المثال — بكل جوانب قضية شائكة كقضية الشعب الفلسطيني بواسطة الشكل الدرامي ٠ من هنا كانت مواضيع كل من " حفلة

---

(١) انظر ص ١٨٩ وما بعدها من هذا البحث .

سمر من اجل ٥ حزيران " و "لكع بن لكع" و "السندباد"(*) و "الخرابة" وغيرها من المسرحيات ذات المواضيع المتشعبة ، تفرض الشكل الملحمي فرضا على كاتبها .

وقد احس الفريد فرج بهذا حين اراد ان يكتب مسرحية " النار والزيتون " التي قال في مقدمتها : " أول ما يتبادر لذهن الكاتب حين يتصدى للقضية الفلسطينية ، ليصوغها صياغة مسرحية ، هو ان يختار قصة شخصية ــ ذات دلالة شاملة ــ لاحد الضحايا او لاحد المناضلين في هذه القضية .

ثم يبدأ صراع الكاتب مع نفسه ومع خواطره ليتجاوز هذا الشكل الفني الذى يفرض التخصيص في حين يريد الكاتب التعميم .

اعترف اني عشت هذا القلق ، مشفقا ومتحرزا من كتابة قصة رجل واحد ، او قصة مجموعة من الناس . وانا لا ابغي اقل من طرح قصة شعب كامل " .(1)

وهذا ما دفع الفريد فرج الى اصطناع تقنيات المسرح الملحمي المفتوح في " النار والزيتون" من اشرطة سينمائية ولافتات ووثائق وتمثيل ايمائي ، وتقطيع ، وسرد وما الى ذلك ، اضافة الى تقنية المسرح التسجيلي الذى تطورعن المسرح الملحمي .

٤ــ ان الشكل الملحمي للمسرح يمتلك قدرة هائلة على هتك الحجاب بين المسرح والجمهور الواسع الذى يكاد يجهل معنى المسرح حتى الآن . ان مسرحنا لا يزال وقفا على النخبة ، وكأنه لم يوجد الا من اجلها . والشكل الملحمي يمكن له ان يبدد هذه الجفوة بين الجماهير والمسرح ، مادام لا يرزح تحت نير التقاليد الدرامية الشكلية التي تقيده بمبنى خاص ووسائل اخراجية ايهامية متعسفة . فالشكل الملحمي يمكن ان يقدم عروضه في مسارح الهواء الطلق في "بصرى" او "تيمقاد" او "قرطاج" حيث يتسنى للطبقة الشعبية ان تشاهدها ، بل انه يمكن ان يقدم عروضه امام العامل في مصنعه ، والفلاح في حقله ، والجندى في مربضه ، ويستطيع ان يشد الابصار والاسماع اليه بيسر ، لانه يقدم الفرجة او التسلية اضافة الى الفائدة التي تجنى من طرح مشكلات واقعية تتعلق بمصير المتفرج .

(*) مسرحية لسمير عيادى عرضت على مسرح الحمراء في دمشق ضمن عروض مهرجان المسرح الجامعي لسنة ١٩٨١ .

(1) فرج ، ألفريد : مقدمة " النار والزيتون " . ص ٦٧ .

وقد خطا المسرح الملحمي العربي في هذا المجال خطوة معتبرة ·ويكفي ان نذكر فرقة "المسرح الجوال" في سورية ، وهي الفرقة التي اخذت تجوب ارجاء القطر السوري مقدمة عروضها في المعامل والارياف دون عناء ·

٥ـ ان هذا الشكل الذى يسعى الى انشاء علاقة وثيقة بين المتفرجين والممثلين وازالة الجدار الوهمي الذى يفصل بينهم في المسرح الدرامي ، يعد من وسائل تأصيل الديموقراطية (ليس بالمفهوم الامريكي الذى يفرغ الكلمة من معانيها الحقيقية) وايجاد الجو المناسب لها وتعبيد دروبها ·

"ان المسرح الملحمي يتطلب قيام حركة جبارة في ميدان الحياة الاجتماعية ، يكون هدفها اثارة الاهتمام بمناقشة المشاكل الحياتية مناقشة حرة ، وذلك من اجل ان تحل هذه المشاكل في المستقبل ، يتطلب قيام حركة بامكانها ان تحمي مثل هذا الاهتمام ضد جميع الميول المعادية" (١)

ذلك ما قاله بريخت · وهو يريد أن يؤكد ضمنا ان المسرح الملحمي في نظره يحتاج الى ارضية ممهدة محروثة كي ينمو فيها ويجد المناخ الملائم لذلك ·

ان هذا الرأى مجحف الى حد ما ، بقيمة الشكل المسرحي الملحمي ومدى فاعليته دون قصد - بالطبع - فالشكل المسرحي الملحمي يستطيع هو ذاته أن يمهد ارضيته ويسهم في خلق الجو الديموقراطي لدى الجماهير ، او على الاقل يجعلها تشعر بحقها في حرية الرأى · ومن هنا رأينا كثيرا من الانظمة التي تسعى الى تخدير الشعب ترفض المسرح الملحمي وتحاربه ·

٦ - اذا كان كتابنا المسرحيون الملحميون قد حرصوا على اصالة مضامينهم ، فانهم حرصوا ايضا الى حد ما على اصالة جزئيات الشكل الملحمي في حد ذاته ·

وقد كان بعضهم يفعلون ذلك عن وعي تام ، ويدركون ان لكل كاتب اسلوبه الفريد ، وان من " يريد كسر الايهام المسرحي متقيدا بمنهج بريخت لا يجوز له التقليد الاعمى لوسائله" (٢)

---

(١) بريخت ، برتولد : نظرية المسرح الملحمي · ص ١١٧ ·
(٢) بلبل ، فرحان : مقدمة " القرى تصعد الى القمر" · ص ١٢ ·

ومن هنا رأينا "اميل حبيبي "في مسرحيته" لكع بن لكع" لايتردد في ادخال "خيال الظل" ،وكذلك" وليد اخلاصي "في "مقام ابراهيم وصفية" ، والدكتور "رشاد رشدى" في "اتفرج ياسلام" .ان بريخت قد استخدم وسائل تغريبية عديدة ،ولكنه لم يستخدم "خيال الظل".

ومن هنا ايضا رأينا "محمود دياب" لايكتفي بمخاطبة المتفرجين في بداية المسرحية كما كان يفعل بريخت غالبا ،وانما يجعل الممثلين او الرواة يخاطبونهم من حين لآخر ، وبطرق مختلفة في "ليالي الحصاد" . وقد يزيل الوهم دون اشعار المتفرج مباشرة ، فيعمد الى جعل الممثل يحدث زميله بأسلوب يوحي بأن ما يقدم على خشبة المسرح مجرد لعب ، على نحو ما فعل "الغاوى" الذى كان يفهم "البكرى" ان تشخيصه ومحاكاة سلوكه مجرد مزاح برئ : "والبكرى اهو جاعد ويانا ،تمام .. زى واحد منا .. هدى بعدما مسكته .. وعقلته .. فهمته ان احنا جصدنا نتسلى .. وان الموضوع هزار مش جد "[(١)]

وقد سبق لنا ان وقفنا على طرق ازالة الجدار الرابع لدى كتابنا المسرحيين الملحميين في الباب الثاني من هذا البحث ،وهي طرق لاتخلو من ابتكار ،مع انها كانت صادرة عن المبدأ العام الذى نادى به بريخت . انني لا اذكر — على سبيل المثال — ان بريخت كان يوزع بعض الممثلين بين المتفرجين ،او يسعى الى خلق الجو الملائم لمشاركة هؤلاء في التمثيل والحوار ، مثلما هو الامر في مسرحية كمسرحية "حفلة سمر من اجل ٥ حزيران "او" الانتخابات" .

واذن فانه يمكن القول بأسلوب انشائي : ان كتابنا المسرحيين الملحميين تعلموا مبدأ اصطياد السمك من بريخت ،ولكنهم لم يتعلموا منه اى طعم يجب ان يستعملوه ، او اى خيط يجب ان يربطوه بصناراتهم .

٧— ان كتابنا المسرحيين الملحميين كانوا يريدون ان يتمثلوا النظرية الملحمية لا ان ينسجوا على غرارها بطريقة آلية . ومن هنا فاننا نراهم يحاولون دوما ان يتعاملوا مع بريخت تعاملا خاصا بهم كي لايفقدوا اصالتهم . لقد رأينا منذ قليل ان كاتب ياسين والفريد فرج يرفضان بعض المبادئ البريختية ،كما ان سعد الله ونوس يؤكد لي ان الشيء الذى يهمه اكثر من غيره في النظرية المسرحية الملحمية هو الوظيفة المسرحية الفعالة التي يلح عليها بريخت ،" اى كيف يساعدنا المسرح على تغيير وعي المتفرج وبالتالي على تغيير الواقع".[(٢)]

---

(١) دياب، محمود : ليالي الحصاد . ص ٧٤ .

(٢) من حديث لي مع الاستاذ سعد الله ونوس . مسرح القباني . دمشق يوم الخميس في ١٤/ ٤/ ١٩٨٣ .

وبالطبع فان هذا لايعني ابدا ان سعد الله ونوس قد تجاهل التقنيات البريختية الاخرى التي وقفنا عندها من قبل [(١)]

ومهما يكن من امر ، فان اهم المبادئ البريختية التي يجب ان نستفيد منها في مسرحنا العربي هي " التغيير " و " التغريب " ، والشكل المفتوح في البناء ، واقامة التواصل بين الجمهور وخشبة المسرح ، وهي المبادئ التي يعد الحديث عنها مجددا من قبيل التكرار المحجوج [(٢)]

٨ـ اللغة : الحديث عن لغة المسرح ليس سهلا ، كما يبدو لاول وهلة • فهناك آراء متشعبة في هذا الموضوع ، تتراوح بين المناداة باتخاذ اللغة غاية وعنوانا للاجادة في التأليف المسرحي ، كما هو الامر عند انصار المدرسة الشكلية [(*)] في النقد الادبي ، وبين

---

(١) عد الى الفصل الثاني من الباب الثاني من هذا البحث •

(٢) عد الى النقاط السابقة من هذا البحث •

(*) كثر الحديث في الآونة الاخيرة عن الاسلوبية والبنيوية في الاوساط الادبية العربية ، وربما كان هذا انذارا باحياء المدرسة الشكلية الروسية التي تجاوزتها الاحداث ، والغريب في الامر اننا نجد بين نقادنا من لايكتفي بتطبيق نظريات " جاكوبسون " و " تشومسكي " و " شكلوفسكي " على الشعر العربي ، بل يحاول ان يطبقها على المسرح ايضا •

لقد اكد الاستاذ عدنان بن ذريل — على سبيل المثال — " ان المسرحية كنتاج فني ادبي هي نصها المسرحي •• اى هي لغتها مضافا اليها " شاعرية " مؤلفها •• والشاعرية ، أو الادبية ، على حد قول العالم اللغوى والاسلوبي " جاكوبسون " هي الوظيفة الشعرية للتعبير الادبي كخطاب لغوى هو غاية ذاته ••• وهي التي تتحكم بالمسرحية ، بنائيتها وقيمها الفنية والادبية كافة " • (انظر " مسرح علي عقلة عرسان " للاستاذ عدنان بن ذريل مطبعة الكاتب العربي • دمشق ١٩٨٠ • ص ٣٢) • ان اقل ما يمكن ان يقال في هذه النظرة هي انها نظرة جزئية تمسخ العمل المسرحي وتضرب صفحا عن مقوماته الاساسية ، كالصراع ، والشخصية ، والمواقف ، والبناء ، والرؤية وما الى ذلك ، وهي مثال من امثلة التقليد الفكرى المعصوب العينين الذى يسير وراء موجات البدع الغربية •

المناداة بالغاء الكلمة من المسرح كلية ، او الاقتصار على استخدام لغة الاحلام والسحر ، كما يريد " انتونان آرتو ".[١] اما الحديث عن لغة المسرح العربي - بكل اتجاهاته - فحديث ذو شجون . والذى يهمنا الآن هو المسرح الملحمي العربي بالذات .

ان كتابنا المسرحيين الملحميين - وارجو الا يفهم من هذا انني افصلهم كلية عن سائر كتابنا المسرحيين - ما يزال بعضهم مضطربين ومتذبذبين ، لم يستقروا على لغة مسرحية يستخدمونها في التأليف والعروض . وهذا يعود الى الواقع اللغوى الذى نعيشه . فنكتب بلغة ، ونتحدث بلهجة ، كما يعود ايضا الى اختلاف مفاهيم الكتاب المسرحيين انفسهم حول علاقة المسرح بالحياة او بالواقع وارتباطهم بالجمهور .

لقد كتب " محمود دياب " احدى مسرحياته ، وهي " البيت القديم " ، بالعربية الفصحى ، ثم حولها الى العامية ، لانها لم تجد اقبالا من الجمهور الذى لم " يستسغها ".[٢] على حد تعبيره . كما اننا نراه يكتب " باب الفتوح " بالعربية ، ويكتب " ليالي الحصاد " باللهجة العامية الصعيدية .[*]

وكتب يوسف العاني مسرحياته كلها باللهجة العامية العراقية بدعوى انه يكتب للمسرح لا للقراءة وان لغة الشخصية المسرحية تعد " جزءا من تكاملها وعنصرا من عناصر الاقتناع بها ".[٣] وحين اراد ان ينشر اعماله اعاد كتابتها مرة اخرى كي تحظى بالذيوع في سائر الاقطار العربية ، كما أكد هو نفسه.[٤]

واستخدم الفريد فرج اللغة العربية في " سليمان الحلبي " و " حلاق بغداد " و " الزير سالم " و " علي جناح التبريزى " ، ولكنه استخدم العامية في الفصل الاول من " النار والزيتون " ، وغلب العربية في الفصل الثاني منها ، وذلك لان جل الشخصيات المتحدثة كانت من الصهاينة .

---

(١) آرتو ، انتونان : المسرح وقرينه . ترجمة الدكتورة سامية اسعد . دار النهضة العربية . القاهرة ١٩٧٣ . ص ٢٦-٣٩ .
(٢) حديث مع محمود دياب اجراه رياض عصمت . برنامج " حوار " . التلفزيون السورى . يوم ١٠/ ١١/ ١٩٨٠ .
(*) اننا نشير الى النصوص المسرحية الملحمية فقط . سواء لمحمود دياب او لغيره .
(٣) العاني ، يوسف : عشر مسرحيات من يوسف العاني . ص ٢٦ .
(٤) انظر المصدر نفسه . ص ٢٦ .

ومما يلفت النظر ان الكتاب المسرحيين الملحميين المصريين خاصة يميلون الى اتخاذ اللهجة العامية وسيلة تعبير ، بينما نجد الكتاب السوريين والفلسطينيين يفضلون العربية . ان كلا من رشاد رشدى ويوسف ادريس قد استقرا نهائيا — كما يبدو — على اصطناع العامية المصرية ، وذلك خلافا لكتاب مثل سعد الله ونوس ، وفرحان بلبل ، ووليد اخلاصي ، ومعين بسيسو ، واميل حبيبي ، ونواف ابي الهيجاء ، الذين حسموا الامر منذ البداية واختاروا العربية الفصحى ، او ما سماه توفيق الحكيم " اللغة الوسطى " على الاقل [١]

والسؤال الذى يمكن ان يطرح الآن هو : مادام الحديث يدور حول الاداء اللغوى في المسرح الملحمي العربي ، فما موقف النظرية الملحمية من هذا الموضوع ؟

" الشعب يتحدث باللهجة العامية ، وبهذه اللهجة العامية يعبر عن ادق افكاره واذا كان الامر كذلك ، فكيف يستطيع الممثلون اداء ادوار شخصيات من الشعب والتحدث مع الشعب دون ان يتناول اللهجة العامية بشكل تحس معه بنغماتها احيانا حتى في لغة المسرح ؟ " . [٢]

ذلك هو رأى بريخت ، على الرغم من انه يعترف بوجود لغة خاصة للمسرح ، يشترط فيها ان تكون مرنة وقابلة للتطور . [٣]

أى ان بريخت يرفض ان " تعلب " لغة المسرح داخل القوالب اللغوية الادبية فتفقد ميزتها الدرامية الخالية من الصيغ البلاغية البراقة التي يمكن ان تمارس تأثيرا تخديريا على المستمع ، ولهذا نرى بريخت يرفض السجع وما شابه ذلك من " الايقاعات التي تخدر المشاهدين وتؤدى الى ضياع المعنى " . [٤]

ويؤكد مشاهد وعروض بريخت انه كان يريد من الممثل ان يستخدم اللغة البسيطة والمدهشة في آن واحد ، ويشجعه على القاء ادواره " بلكنته المحلية " .[٥] ويؤيد

(١) الحكيم ، توفيق : الصفقة . المطبعة النموذجية . القاهرة ١٩٥٦ . ص ١٦١—١٦٢ .
(٢) بريخت ، برتولد : نظرية المسرح الملحمي . ص ٣٣٧ .
(٣) الصفحة نفسها .
(٤) بريخت ، برتولد : منطق بريخت في المسرح . ترجمة د . احمد الحمو . ص ١٢٨ .
(٥) شريدر ، ماكس : عمل بريخت مع الممثلين . ترجمة محمد خليل خليفة . ص ١٤٨ من كتاب " مسرح التغيير في منهج برتولد بريخت الفني " .

" ماكس شريدر Max Schroeder " هذا الموقف البريختي من اللغة بدعوى ان الحديث باللهجة المحلية يمكن الممثل من التعبير عن نفسه بحرية اكثر " (١)

هذا الرأى البريختي فيه ميل واضح الى اللهجة العامية . وهو ما لا ينسجم مع روح نظريته الملحمية التي عارض فيها فكرة "الايهام" التي كانت تنادى بها المدرسة الطبيعية . انه كان اولى ببريخت ان يرفض اللهجة العامية انسجاما مع منطقه الجمالي . ومن المحتمل ان يكون بريخت قد ضحى بهذا الانسجام على مذبح رغبته في الاقتراب من العمال والكادحين من سواد الشعب .

ولعل الدكتور رشاد رشدى ابرز من يدافعون باستماتة عن اللغة العامية باسم الواقعية (٢)

والحقيقة اننا يجب ان نرفض العامية ، ليس لاعتبارات قومية ودينية وسياسية فحسب ، ولكن لاعتبارات فنية ايضا .

فالواقعية الحقيقية العميقة " هي تلك التي تستنطق لسان الحال لا لسان المقال . فالكاتب الواقعي العميق هو الذى يجرى على لسان شخصياته ما يمكن ان ينطق به لسان حالها ، خاصة وان لسان مقالها بالنسبة للشخصيات الشعبية كثيرا ما يكون عاجزا عن الفهم ثم عاجزا عن الافصاح ايضا . وهذا الادب الواقعي الحق هو الذى يستهدف تصوير حقائق الواقع . وليست اللغة الا وسيلة تعبير " .(٣)

واذا كنا نرفض اللهجات العامية في المسرح ، فان هذا لا يعني ابدا اننا نريد ان نقيم لغته على اساس المعايير البلاغية والبيانية . فهناك لغة المسرح التي ينبغي ان تختلف عن سائر لغات الفنون الادبية الاخرى .

ويمكن القول ان اللغة الوسطى هي اللغة المناسبة للمسرح الملحمي العربي خاصة ، لانها الاسلوب الوحيد الذى يرتفع بالكاتب الملحمي عن درك اللهجة العامية التي لا تحقق

---

(١) شريدر ، ماكس : عمل بريخت مع الممثلين . ترجمة محمد خليل خليفة . ص ١٤٨–١٤٩ من كتاب " مسرح التغيير في منهج برتولد بريخت الفني " .

(٢) انظر " فن القصة القصيرة " د . رشاد رشدى . دار العودة . ط ٢ . بيروت ١٩٧٥ . ص ١٠٠ .

(٣) مندور ، د . محمد : بين الفصحى والعامية في التعبير الادبي . مجلة "حوار" . عدد (مارس–ابريل) . بيروت ١٩٦٥ . ص ٤٨ .

الواقعية العميقة . ولا تنسجم مع مبادئ النظرية المسرحية الملحمية ، كما انها - على الارجح - الاسلوب الوحيد الذى يمكن ان يحول دون اتخاذ الكاتب اللغة غاية في حد ذاتها ، او وسيلة تعبير عن اغراض اخرى غير درامية .

اذا كان اخلال العامية بنسق النظرية المسرحية الملحمية في غنى عن تقديم الامثلة ، مادام خطأ استعمالها في المسرح الملحمي العربي واضحا ، فان خطر الوقوع في شرك البلاغية ، والمروق عن خط اغراض البناء المسرحي تعوزه بعض الامثلة التي نجدها في المسرح الشعرى خاصة .

يحسن بنا قبل عرض بعض الامثلة ان نذكر شوقي في مسرحيته الشعرية " مجنون ليلى " التي كان يعمد فيها احيانا الى اذاعة قصائد طويلة على السنة ابطاله ، وهي قصائد من اليسير ان تحذف دون ان يؤثر ذلك على مجرى احداث المسرحية او بنيتها ، لان شوقي كان يتخذها محطات يتنفس فيها الصعداء مؤكدا شاعريته الخاصة . ومقطوعة " جبل التوباد "(1) من أحسن الامثلة في هذا المجال .

مما يلفت النظر ان هذه النزعة التي نجدها في "مجنون ليلى " تستمر في بعض النصوص الشعرية الملحمية ، على الرغم من كونها باهتة وقليلة الظهور .

" اخرجني من باب الزنزانه ..
فأنا الاخرى لا أعرف دارا لي في هذا القرن ..
واسمي في القائمة السوداء ..
في قائمة القرن العشرين السوداء ..
أنا وطفاء ..
لكنهم سوف يجيئون ..
في صدرى خبأت لهم سيفا ..
منذ القرن الثالث للهجرة ..
خبأت لهم في صدرى سيفا ..
سيفا منقوعا في الدم ..

---

(١) شوقي ، احمد : مجنون ليلى . شركة فن الطباعة . القاهرة ؟ . ص ١٢٠-١٢١ .

وكدحت طوال الدهر ..
ونزفت العرق على كل رصيف ابيض او اسود ..
وحملت حقيبتي الملعونة ..
عبر مطارات العالم ..
عبر موانئ هذا العالم ..
ولد السيف بصدري ..
لم يطرق احد هم صدري ..
لكنهم سوف يجيئون ..
خبأت لهم في صدري سيفا ..
خبأت لهم قنبلة في صدري ..
أمشاط رصاص ،
وأصابع ديناميت ..
سوف يجيئون ..
فهم اليوم بلا عنوان ..
وهم اليوم على الصلبان ..
ووراء الاسلاك الشائكة وخلف القضبان ..
لا يمتلك الواحد منهم ثوبا ورغيفا ..
لا يمتلكون من العالم بيتا ورصيفا ..
ليس بأصبعهم خاتم ..
ويحبون العالم ..
ويحبون الثورة .. "(١)

هذا النص الشعري اجتزأناه من " ثورة الزنج " للاستاذ معين بسيسو . وقد فضلنا ان ننقله بكامله لانه كلما طال اكد لنا مدى رغبة الاستاذ بسيسو في اطلاق العنان لشاعريته الفياضة التي تندفع اندفاع السيل دون مراعاة احيانا لرغبة الشخصيات المسرحية في حد ذاتها . ان هذه القصيدة — ان صح التعبير — وردت على لسان " وطفاء " ، وهي التي ترمز الى الثورة التي تسعى الى ان تتحقق منذ القرن الثالث الهجري .

(١) بسيسو ، معين : الاعمال المسرحية . ص ١٩٣ — ١٩٤ .

فقد اجهضت ثورة الزنج يومئذ ، وسفك دم زعيمها عبد الله بن محمد وأصحابه ، ولكن زوجته التي كانت حاملا تعطي املا قويا للطبقة الكادحة منذ ذلك العهد حتى القرن العشرين . ومأساة " وطفاء " أنها لم تجد الزمان الذى ينتزع جنينها من رحمها . وحتى نهاية المسرحية تظل " وطفاء " تنتظر " طائرها " في لهفة .. تنتظر ان يشق بمنقاره صدرها ، ويرفرف بجناحيه ، وتطلب من الجماهير ان تتحد والا تنتظر المعجزة من السماء ، فبالاتحاد تولد المعجزة : " ولتجمع هذى الصلبان " .

واذ كانت هذه الخرافة التاريخية موظفة بحيث تستوعب القضية الفلسطينية فان هذا لا يعني ان تسمى الاشياء بأسمائها على نحو ما فعل الاستاذ معين بسيسو في هذه القصيدة وفي غيرها ، خاصة وانه اراد لهذه المسرحية ان تكون مشبعة بالجو الرمزى الذى تفسده المباشرة .

وفي " مأساة جيفارا " نجد كثيرا من المقاطع الشعرية الطويلة التي تطل من خلالها صورة الاستاذ معين بسيسو واضحة جدا . من ذلك ما جاء على لسان " ماريانا " ، وهي الشخصية الميلودرامية التي استغلها المؤلف وجعلها اداة تعبيرعما يضطرب به صدره وذهنه :

"كذابون وقتله ..
انا ماريانا المومس احداكن ..
وابصق فوق وسائدكن ..
ياكل الزوجات الشرعيات ..
فمخلصنا لن يولد تحت السرر الشرعية ..
ومخلصنا ليس نبيا ذا معجزة ..
او اسطورة ..
فمخلصنا انسان ..
والاسطورة ..
حين الاسطورة تكبر ، تترعرع ، تصبح ذاك الانسان ".(١)

---

(١) بسيسو ، معين : الاعمال المسرحية . ص ٨٤ .

ان الفكرة التي ينطوي عليها هذا المقطع هي في الحقيقة مقولة كبيرة تطمح "مأساة جيفارا" الى تأكيد ها بكل عناصرها المسرحية ٠ ان الذى يقوم بالثورة ليس منظرا للثورة او اسطورة خيالية ، بل هو " انسان " ، وانسان بسيط ، انسان فلاح ٠

يبدو أن الاستاذ بسيسو مؤمن بهذه المقولة ايمانا راسخا ، لايقف عند حدود الفكر ، بل يتجاوزه الى بؤرة الوجدان ٠ يؤنسنا الى هذا تحريض " وطفاء " للمتفرجين في نهاية " ثورة الزنج " مؤكدة لهم قدرتهم على صنع الثورة بأنفسهم دون استعانة بأى معجزة ، كما يؤنسنا اليه ايضا بث هذه الفكرة على لسان " ماريانا " التعيسة التي لم يكن مستواها الثقافي يؤهلها للتعبير عن مثل هذه الفكرة ٠

لقد كان اولى بالمؤلف ان يتوسل الى تأكيد هذه المقولة بالاحداث والمواقف والشخصيات ، وما الى ذلك من الاساليب المسرحية التي تموه المقولات ، ان صح التعبير ، ولكن الاستاذ بسيسو لم يكن يستطيع ان يسيطر على هذه المقولة دون الالتجاء الى الحوار الشعرى بطريقة مباشرة ، وكأن فيض شاعريته يمثل عقبة كأداء في سبيل مسرحة هذه المقولة ٠

مهما يكن من امر ، فاننا نلتمس العذر للاستاذ معين بسيسو بصفته شاعرا ٠

ومع ذلك ، فان الفاظ معين بسيسو - كما نرى من خلال ما استشهدنا به - تمتاز بشيء من "الواقعية" التلقائية التي تنأى به كثيرا عن شوقي الذى كان يحرص على الاسلوب الشعرى المنمق الجليل اكثر من اى شيء آخر ٠

ونأتي الى كاتب مسرحي آخر كتب اعمالا شعرية كثيرة ، وهو عبد الرحمن الشرقاوى الذى لا يهمنا من اعماله سوى مسرحية "الفتى مهران" التي يمكن ان نعدها مسرحية ملحمية ٠

في "الفتى مهران" نحس ان عبد الرحمن الشرقاوى يميل الى جعل الشخصية تكشف عن ذاتها وافراغ ما في جعبتها من كلام دون مراعاة لشروط الدراما ، ودون مراعاة لارتباطها بسائر الشخصيات المسرحية الاخرى ٠ولهذا نرى عبد الرحمن الشرقاوى يصطاد المواقف التي يستطيع فيها ان يفرغ ما في جعبة الشخصية ، او ما في جعبته هو نفسه ٠

ولن نعرض في هذا المقام الذى نخشى ان يطول سوى موقف واحد من تلك المواقف وهو موقف اعتراف "سلمى" بحبها للفتى مهران ، على الرغم مما في هذا الموقف من حط من

قيمتها ، لان التي تخون زوجها بهذا الاسلوب تثير الاشمئزاز ، وعلى الرغم مما فيه ايضا من حط من قيمة الفتى مهران الذى عودنا ان ينكر نفسه في سبيل رفاقه ، ولا يتردد في ان يقدم على ما فيه هلاكه من اجل الفقراء والمظلومين ، واذا به في هذا الموقف يغازل زوجة رفيقه " هاشم " الذى سافر في مهمة جماعية ، ولقى حتفه وهو يؤدى واجبه . ان عبد الرحمن الشرقاوى يبث قصيدة[1] طويلة يتغنى بها على لسان " سلمى " في هذا الموقف المختلق .

وحتى صلاح عبد الصبور ، الذى يعده الدكتور علي الراعي الاب " الحقيقي للمسرح الشعرى " العربي[2] ، لم يستطع ان ينجو من النزعة الغنائية ، كما يبدو لنا من خلال " الاميرة تنتظر ".[3]

* * *

ان هذه الامثلة التي سقناها تعطينا وجها من اوجه خطر الشعر في المسرح الملحمي . فالشاعر في نفسية المؤلف يهدد دوما بالتغلب على الكاتب المسرحي ، او يهدد بالانطلاق من قيود المسرح من حين لآخر ، على الاقل . وقد يحدث شيء من هذا ولو كانت المسرحية نثرية ، الا ان المسرحية الشعرية اكثر عرضة لمثل هذا ، لان موجة الشاعرية اكثر طموحا لان تحقق ذاتها وتلامس حصى الشاطىء ، ان جاز لنا ان نعبر انشائيا .

وكي نتصور خطر الشعر في المسرح الملحمي جيدا لابد لنا ان نتذكر ان اطلاق العنان للشاعرية او البلاغية والغنائية ، يتعارض مع هدف الاسلوب الملحمي ، فالغنائية او الشاعرية يمكن ان تمارس تأثيرا " تخديريا " على المتفرج ، بينما يسعى الاسلوب الملحمي — فيما يسعى اليه — الى انتشال المتفرج من غمرة الاثر التخديرى بواسطة وسائل التغريب ، اى ان الغنائية او الشاعرية تبطل مفعول التغريب .

قال لي الاستاذ معين بسيسو مرة : " هناك اناس يعتقدون ان المسرحية الشعرية — وانا مسرحياتي شعرية — يمكن ان تكون عملية تخدير او عملية جمالية ، لان الشعب

---

(١) انظر " الفتى مهران " لعبد الرحمن الشرقاوى . ص١٧٢ .
(٢) الراعي ، د . علي : المسرح في الوطن العربي . ص ١٧٣ .
(٣) انظر المجلد الاول من " ديوان صلاح عبد الصبور " . ص ٣٩٧ — ٣٩٨ .

العربي يحب الشعر · وهو من تقاليده · ورغم هذا اقول : لا ، لان المسألة لايمكن ان تطرح هكذا ، لان عملية الابداع المسرحية ليست قاصرة على وجه واحد او اسلوب واحد ، والا فماذا يمكن القول عن مسرحيات شكسبير".[1]

ان هذا رأى سليم لاغبار عليه · ولكنه لا يصح اذا كان الامر يتعلق بالمسرح الملحمي · ومن هنا نستسمح الاستاذ معين بسيسو ان نختلف معه في الرأى ، لانه لايجوز الجمع بين الاسلوب الشكسبيرى والاسلوب البريختي في عمل واحد ، كما رأينا · ولذا نرجو ان يتخلى الاستاذ بسيسو عن الاسلوب الغنائي مادام يريد في بعض اعماله ان يتبنى الاسلوب البريختي ·

ولعل قائلا يقول : ان بريخت نفسه كان يستخدم الشعر في مسرحه · هذا صحيح ، فمسرح بريخت ملىء بالاشعار والاغاني ، وهو نفسه شاعر جيد · الا اننا يجب الا ننسى ان بريخت يوظف الشعر والاغاني في مسرحه توظيفا يخدم الموقف ، كما انه يحرص على تجريد الشعر من عناصره التي يخشى ان تخدر حس المتفرج النقدى ، وتنيم عقله · لقد كان " أبغض الاشياء الى نفسه التهويل والتضخيم والمبالغة في العصبية والعاطفية ، وكان كل ما يريده هو الوضوح والبساطة والدقة التي تكاد تقترب من اسلوب العلماء الطبيعيين "،[2] على حد تعبير الدكتور عبد الغفار مكاوى الذى عني بأشعار بريخت · ومن هنا اتهم بريخت بالجمود و " البرودة الثلجية "[3] في اشعاره · ومن هنا أيضا كان شعره غير مؤثر على الرؤيا الملحمية في مسرحه ·

وقد رأينا من قبل أن هناك بين كتابنا المسرحيين الملحميين من استطاع ان يوظف الاشعار والاغاني بشكل جيد ، على نحو ما فعل اميل حبيبي في " لكع بن لكع " وكذلك يوسف العاني في " المفتاح " و " الخرابة " ، وألفريد فرج في " النار والزيتون " ·

* * *

واذن فان اللغة الثالثة أو " الوسطى " — كما يسميها توفيق الحكيم — هي اللغة المنشودة في المسرح الملحمي · واذا كان الحكيم اول من نادى بهذه اللغة في المسرح العربي ، واول من كتب مسرحية بها ، وهي " الصفقة " ، فان كتابنا المسرحيين الملحميين هم الذين أولوا هذه اللغة عناية خاصة قد تفوق عناية الحكيم بها · ان الحكيم لم يكتب بهذه

(١) من حوار اجريته مع الاستاذ معين بسيسو يوم الثلاثاء ١٩/ ٥/ ١٩٨٢ · فندق الجلاء — دمشق ·
(٢) مقدمة " قصائد من برتولد بريخت " للدكتور عبد الغفار مكاوى · ص ٢٠—٢١ ·
(٣) المصدر نفسه · ص ٢٠

اللغة الا القليل النادر من اعماله ، بينما كانت اللغة المفضلة لدى معظم كتابنا الملحميين من امثال "اميل حبيبي "و" يوسف العاني " و" سعد الله ونوس" — الى حدما — و" محمود دياب" في بعض اعماله ، وغيرهم ·

وقد تبتعد لغة المسرح الملحمي العربي في احيان كثيرة عن روح "اللغة الوسطى "، ولكنها تظل حية ودرامية وعفوية ، بمعنى انها ليست انشائية او بهرجا لفظيا ، او ثرثرة يمكن الاستغناء عنها دون تأثير على الموقف او البناء ·

وليس من شك في أن هذا يعد اسهاما لاينكر من كتابنا المسرحيين الملحميين في العمل على بلورة اللغة المسرحية العربية التي تشكل عقبة كأداء في سبيل تطور المسرح العربي وذيوعه في كافة ارجاء الوطن الاكبر ، وتطويعه لخشبة المسرح التي ظل فترة طويلة يجفوها ·

واضافة الى غلبة طابع اللغة الوسطى في المسرح الملحمي العربي ، نلاحظ جنوح عدد قليل من كتاب هذا المسرح الى "تغريب" اللغة ومحاولة الخروج بها من مستوى التعبير العادى الى مستوى التعبير المدهش اللا مألوف · وفي مقدمة هؤلاء يأتي كل من يوسف ادريس واميل حبيبي ·

ففي مسرحية "الفرافير" نجد يوسف ادريس يجعل شخصياته يتراشقون في حوارهم بشكل انيق غير عادى ، ويتلاعبون بالالفاظ على النحو التالي :

"فرفور : (صمت) ·· اسمع ياوله يافرفور ·· انا جاتني فكرة ·· بدل ما تعمل القبور نايمة كده ، احفرها واقفه ياوله علشان نوفر في الارض ··

السيد : واقفة ؟

فرفور : ايوه ·· واقفة كده ·· زى قزايز الكازوزة في الصندوق ·

السيد : حاضر ··

فرفور : اسمع ياوله ·· واللا اقول لك ·· انت بتحفر القبور دور واحد بس لالأ احفره دورين وتلاتة ·· اعملهم ناطحات سحاب تحت الارض خليهم ينطحوا الميه ··

السيد : حاضر ··

فرفور : اسمع ياوله يافرفور ياوله ··

السيد : نعم ياسيدى ··

فرفور : انا جاتني فكرة تقدمية قوى ·· ايه رأيك انا عايزك تفحرلي قبر فوق الارض ··

السيد : وافحر فوق الارض ازاى ؟

فرفور : انا مالي انا ٠٠ انا علي اديك الامر وخلاص ٠٠ امال انت شغلتك ايه ٠٠ فكر ٠٠

السيد : بس وافكر ازاى ٠٠ اعمل له ايه ده ؟! افحر قبر فوق الارض ؟ حد يقول الكلام ده ٠٠

فرفور : قالوه وعملوه كمان ٠

السيد : هم مين ؟

فرفور : خوفو يامغفل ٠٠ موش حفروا له قبر فوق الارض ؟

السيد : اعمل لك هرم يعني ٠٠ ما تقول كده من الصبح وتخلصني ٠

فرفور : اقول كده ازاى ونخلص ٠٠ ان عملت كده ما ابقاش سيد ياوله ٠٠ السيد السيد صحيح هو اللي لما يعوز هرم يقول لك : انا عايز قبر فوق الارض ٠٠ ولما يعوز يرفدك يقولك : انا رأيي انك تستريح ٠٠ ولما يعوز يقولك عمى في عينك يقول : ما تفتح عينك كويس ٠٠ " (١)

ففي مثل هذه اللغة نجد يوسف ادريس لا يضفي على العامية طابعا ادبيا فحسب ، ولكنه يدهشنا ايضا ، وموطن الادهاش فيها يكمن خاصة في دلالاتها التي تتجاوز مستوى المألوف ، وفي تشبيهاتها الغريبة (على نحو تشبيه القبور بالقناني) ، وفي اللعب بالالفاظ (٢) ، والسخرية التي تبدو لنا في وصف " الفرفور " للاسلوب " السياسي " الذى يستخدمه السادة عادة ٠

وفي " لكع بن لكع " نرى اميل حبيبي يصطنع لغة غير مألوفة هو الآخر ، وذلك يتأكد لنا من خلال الحوار التالي ، على سبيل المثال :

" المهرج : السلام يحيا ، ياست الحسن ، يحيا السلام ، ولكن ما هذا ؟

ست الحسن : حمار

المهرج : اشهر من ان يعرف ٠ ولكن ، اما كان اصلح لك ان تقتني دراجة؟

---

(١) ادريس ، يوسف : الفرافير ٠ ص ١٦٧ ــ ١٦٨ ٠

(٢) حين يبحث الفرفور عن زوجة لسيده ، يقابل امرأة فتسأله عن هوية سيده :

" السيد : ويطلع ايه سيدك ده ؟

فرفور : يطلع ميت كيلو كده " ٠ (الفرافير ٠ ص ٩٩) ٠

ست الحسن : هذا يطلع الطلعة بغير جهد مني ٠
المهرج : دراجة بخارية ٠
ست الحسن : هذا يأكل شعيرا ولا يحتاج الي بنزيل ٠
المهرج : بنزيل ؟
ست الحسن : بنزيم
المهرج : نفط ، ياست الحسن ٠ نفط ٠ بترول ٠ بترو ٠٠
ست الحسن : بترو ؟ هذا هو اسمه ٠
بترو ٠
المهرج : وله اسم ٠ عاشت الاسامي ٠
تساوينا والحمد لله ٠
ست الحسن : بهذا الاسم — بترو — وجدتهم ينادونه ٠
المهرج : أين ؟
ست الحسن : على شاطئ في بحر البلطيق ٠
المهرج : هل استولى عليه الاوربيون مصدرا بديلا للطاقة ؟
ست الحسن : طاقية الاخفاء ؟ كان حاسر الرأس حافيا " [1]

في هذا الحوار نلاحظ ان اميل حبيبي يتخطى مستوى التعبير اللغوى العادى بوسائله الخاصة التي يمكن حصرها فيما يلي :

١ـ تشبيه الكائنات الحية بأشياء جامدة ضمنا ، وهذا نراه بوضوح من خلال مقارنة الحمار بالدراجة ٠

٢ـ لفظ بعض الكلمات لفظا محرفا ، فالبنزين يصبح "بنزيلا" او "بنزيما" او "بترو" وفيما بعد يصبح "بترودولار" — على الطريقة الاوربية — او يصبح "بتروحمار" ! [٢]

٣ـ الكلمات تتخذ وسيلة انتقال من موضوع الى آخر ، وكأنها شكل من اشكال تداعي المعاني ٠ فكلمة "البترول" تتفق عفويا — في الظاهر — مع الاسم الذى اطلق على الحمار "بترو" ، وكلمة "الطاقة" تتفق كذلك مع "طاقية الاخفاء" التي تتخذ منطلقا لغمز امراء النفط ٠

---

(١) حبيبي ، اميل : لكع بن لكع ٠ ص ٦١ ٠
(٢) المصدر نفسه ٠ ص ٦٢ ٠

وقد يختلف قارئ وآخر في تحديد اسباب " التغريب " اللغوى في مثل هذه النصوص، الا انهما يتفقان حتما على الاحساس بوجود هذه الظاهرة .

ولعل الذى يقارن بين النصين اللذين اقتبسناهما منذ قليل وبين النص التالي يتضح له تماما الفرق بين مستوى اللغة " المغربة " ومستوى اللغة المألوفة :

"عبد الظاهر : ووزيرنا حيطلع في التعديل ؟ ..
عبد الباقي : ممكن طبعا .. ومادام شال التلاجة . يعني لازم حاسس بحاجة ..
عبد الظاهر : والتعديل دا امتى ؟؟
عبد الباقي : الله أعلم ..مادام شال التلاجة يبقى كلها يومين تلاتة ويحصل ..
عبد الظاهر : طب ويشيلوه ليه .. هو عمل حاجة لاسمح الله وحشه ..؟ " (١)

ان هذا النص مجتزأ من احدى مسرحيات " سعد الدين وهبة " ، وهو صالح لان يتخذ مثالا لايضاح الفرق بين مستوى اللغة العادية ومستوى اللغة " المغربة " ، ان كان الامر يحتاج الى ايضاح . فالحوار هنا يدور بين موظفين في ادارة حكومية حول " وزيرهم " الذى أشيع انه سوف يكون من بين الوزراء الذين يشطبهم " التعديل " ، وهو حوار ذو نسيج لغوى مباشر وعادى ، ليس فيه رمز او ايحاء او لعب بالالفاظ او براعة مميزة في دلالاته ، وهذا يختلف تماما عما رأيناه منذ قليل عند يوسف ادريس واميل حبيبي .

* * *

وبعد ، فاذا كنا قد قصرنا في اعطاء نماذج من اللغة الوسطى التي غلب استخدامها في المسرح الملحمي العربي ، فذلك يعود الى سبب واحد ، وهو الرغبة في تجنب التكرار ، مادمنا سنفعل ذلك مضطرين في الفصل التطبيقي المقبل ، ان شاء الله .

***

---

(١) وهبة ، سعد الدين : الوزير شال التلاجة ومسرحيات اخرى . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٨٠ . ص ٢٧٠ .

الفصل الثالـــــث

مثال تطبيقي يبين مدى نضـج المسرح العربي المتأثر ببريخـــــت

(الأستاذ سعد الله ونوس)

لعل أهم شيء يؤكد لنا نضج المسرح الملحمي العربي هو كونه ليس نسخة مكررة عن مسرح بريخت ، اي كونه اصيلا ٠

وقد سبق لنا ان وقفنا عند أصالة المسرح الملحمي العربي في صدر الباب الثالث والاخير من هذا البحث ، ولكن وقوفنا ذلك ربما كان يفتقر الى التفصيل الاكثر دقة واقناعا ٠

وسوف نركز على مسرحية " الملك هو الملك " لسعد الله ونوس ٠ و " الملك هو الملك " بالذات لكونها معرضة اكثر من غيرها(*) للشك في اصالتها ، لان مؤلفها متهم بتقليد بريخت في مسرحيته " رجل برجل " من جهة ، ولانها مستلهمة من " ألف ليلة وليلة " من جهة اخرى ٠ وهذا ما يجعلها حبلا مشدودا بين التراث والمثاقفة ٠ فهل ينجو ونوس في هذه المسرحية من الوقوع في مغبة المسرحة الحرفية للتراث ؟ وهل يفلت من الوقوع في درك اجترار بريخت شكلا ومضمونا ؟ هذا ما سنراه الآن ٠

في المرحلة الاولى من حياة سعد الله ونوس المسرحية — وهي مرحلة " مأساة بائع الدبس " و " الرسول المجهول في مأتم انتيجونا " و " فصد الدم " ، و " المقهى الزجاجي " ، وما الى ذلك(1) يلاحظ الدارس أنه لم يكن يوظف التراث ، وانما يكتفي بمسرحته فحسب ٠

ففي مسرحية " الفيل يا ملك الزمان " يعمد ونوس الى حكاية شعبية تتردد على الألسنة في مشرق الوطن العربي ومغربه ، مؤداها أن فيل أحد الملوك يعيث فسادا في الرعية ، فيجتمع رأيها على السعي جماعيا الى صاحبه ، وتقديم شكوى شفوية اليه عسى أن يرفع عنها بلاءه ٠ وتلافيا لالقاء المسئولية على عاتق فرد معين ، اتفقت الجماعة على ترتيب الكلام في حضرة الملك ، بأن يذكر رجل جرئ اسم الفيل ، ويعدد الآخرون في صوت واحد قوى ما اتلفه الفيل من اطفال وبيوت ، وزرع وضرع ٠ لكن الذى يحدث هو ان الجماعة لا تفي بوعدها للرجل الجرئ الذى طرح موضوع الفيل امام الملك ، فتصاب بحبسة تلجم ألسنتها خوفا من الملك المهيب ٠ وكي يخرج الرجل الجرئ من ورطته يجيب الملك ، الذى كان يسأله عما يريد أن يقوله عن الفيل ، بأن فيله يشكو الوحدة ، وانه في حاجة الى فيلة تؤانسه !

هذه الحكاية الشعبية مسرحها سعد الله ونوس ، فقسمها الى مشاهد ، ووزع الادوار ،

(*) لا ينافسها في هذا المجال سوى " القري تصعد الى القمر " للاستاذ فرحان بلبل ٠

(1) انظر مجموعة " مأساة بائع الدبس الفقير " لونوس ٠ دار الآداب ٠ الطبعة الاولى بيروت ١٩٧٨ ٠ ثم انظر ايضا مجموعته " فصد الدم " الصادرة عن الدار نفسها وفي التاريخ ذاته ٠

واطلق اسماء على الشخصيات ، اى انه فصلها . وكل ما اضافه اليها هو وقوف الممثلين في نهايتها ليؤكدوا للمتفرجين انها كانت حكاية ، وانهم ممثلون عرضوها عليهم كي يتعلموا ويعلموا عبرتها[1] ، وهي ان الفيلة توجد حين يجبن الشعب ، ويستكين فلا يطالب بحقوقه . وهذه العبرة — كما يبدو جليا — تستخلص من الحكاية في صورتها الشعبية الخام .

الا ان سعد الله ونوس حين يتخطى المرحلة الاولى يتحرر من هذه السطحية في مسرحة التراث فيوظفه ، ويتخذه مجرد مسمار يعلق عليه لوحاته النابغة التي نذكر منها " مغامرة رأس المملوك جابر " و " الملك هو الملك " موضوع حديثنا الآن .

في هذه المسرحية استخدم سعد الله ونوس حكاية رئيسية من حكايات " الف ليلة وليلة " ، نلخصها فيما يلي :

ضجر الخليفة هرون الرشيد ذات يوم ، فأحب أن يصطحب معه وزيره بغية التجوال ليلا . وبينما كان الخليفة ووزيره يتجولان متنكرين طرقت أسماعهما أمنية رجل اسمه ابو الحسن ، كان يأمل أن يتولى الامر والنهي يوما واحدا في حياته . وحينئذ قرر الخليفة ان ينزل ضيفا في بيت ذلك الرجل وينادمه . وعندما سأله الخليفة عما ينوى فعله ، اذا اتيح له ان يتربع على عرش الخلافة ، أجابه بأن " شهبندر " التجار والامام قد تآمرا عليه وكادا له حتى أمسى مفلسا مدينا ، بعد أن كان من كبار التجار في بغداد ، وان هناك محلا بجواره فيه أربعة شيوخ يتربصون به ، ويعكرون صفوه حين يزوره ضيف ، ويهددونه بالخليفة . ولهذا فهو يتمنى أن يكون خليفة ليوم واحد حتى ينتقم ممن تآمروا عليه . ويضرب كل واحد من هؤلاء الجيران الجائرين اربعمائة جلدة أمام محلهم ، ويبعث مناديا في بغداد ينادى عليهم : " هذا جزاء ، وأقل جزاء ، لمن يبغض الناس ، ويكدر عليهم مسراتهم "[2] .

فما كان من الخليفة هرون الرشيد الا أن اغرى أبا الحسن بشراب دس له مخدرا ثقيلا فيه وأمر سيافه " مسرورا " أن ينقله الى القصر ، حيث يستفيق صباحا فيلفي نفسه خليفة متشحا بحلة الخلافة ، يقف الخدم بين يديه ويمتثل الوزراء والكبراء لاوامره . ويكذب أبو الحسن عينيه ، فيسأل من حوله عما اذا كان هو الخليفة حقا ، فيؤكدون له أنه فعلا " أمير المؤمنين وسلطان العالمين " .

---

(١) ونوس ، سعد الله : الفيل يا ملك الزمان ، ومغامرة رأس المملوك جابر ، دار الآداب . ط٢ بيروت ١٩٧٧ . ص ٣٨ .

(٢) مجهول المؤلف : الف ليلة وليلة . المطبعة الكاثوليكية . ط ٣ . بيروت ١٩٢٨ . الجزء الثاني . ص ١٤٧ .

وكان أول ما فعله ابو الحسن هو عقاب جيرانه ،على نحو ما كان يتمنى ، ومنح والدته مبلغ مائة دينار . وتحدث مفارقات كثيرة في ذلك اليوم ، تنتهي في آخره بتخدير أبي الحسن من جديد واعادته الى منزله ،حيث يفتح عينيه صباحا فيستغرب وجود والدته عند رأسه ، ويسألها عن هويتها ، وينكرها وهو لايزال يعتقد أنه أمير المؤمنين .

واضافة الى هذه الحكاية الرئيسية التي استلهمها سعد الله ونوس في مسرحيته نراه يرتشف أيضا من بعض الحكايات الاخرى التي وردت في "الف ليلة وليلة" ، ولكن استفادته منها تظل هامشية جدا اذا قيست باستفادته من الحكاية التي لخصناها .

من هذه الحكايات تلك التي استفاد منها الاستاذ الفريد فرج في مسرحيته "علي جناح التبريزي وتابعه قفه". (١) حيث نجد سعد الله ونوس يقدم لنا "أبا عزة" وخادمه "عرقوبا" وكأنهما "التبريزي" وتابعه "قفه" : "هذا معلمي وأنا خادمه .. منذ فترة طويلة لم يدفع لي اجرا . بل لحس معظم ما ادخرته على سبيل الدين ؛ طبعا كله مسجل في الدفتر حسب الاصول ". (٢) هذا ما يقوله عرقوب وتؤكده أحداث "الملك هو الملك" . وهو يذكرنا فورا بموقف التابع "قفه" من سيده "التبريزي" الذى كان يستدين منه ويسجل في دفتر صغير كان يحمله معه .

وفي المشهد الثاني من "الملك هو الملك" نقرأ الحوار التالي الذى يدور بين أبي عزة وخادمه الذى يجاريه في أوهامه ويطمع أن يكون وزيره :

"عرقوب	:	والوزارة لاتقل انها ذهبت حين كنت اقضي حاجة عرضت .
أبو عزة	:	اطمئن ياعرقوب . لم أسم "الوزير بعد .
عرقوب	:	(يتعلق بعنقه ويقبله) رددت لي الروح يامعلمي . ماذا تنتظر اذن . سمه على الفور . لن تجد في البلاد وزيرا مثل عرقوب". (٣)

فيحتمل أن سعد الله ونوس حين كتب مثل هذا الحوار انما كان يستحضر في ذهنه - شعوريا اولا شعوريا - شخصية "قفه" الذى كان يطمع في خير وفير بعد وصول "قافلة"

(١) انظر الجزء الاول من "الف ليلة وليلة" . دار العودة . بيروت ؟ . ص ١١٨ وما بعدها اضافة الى حكايات اخرى متفرقة .
(٢) ونوس، سعد الله : الملك هو الملك . ص ١٢ .
(٣) المصدر نفسه . ص ٣٥ .

سيده ، على الرغم من أن " عرقوبا " يطمع في شيء آخر يحركه طوال المسرحية ، وهو الزواج من " عزة " ابنة سيده .

ومن الحكايات التي تركت ظلالا خفيفة في مسرحية ونوس " حكاية هرون الرشيد مع محمد علي بن علي الجوهري " الذي كان يتشبه بالخليفة في ملبسه ومأكله ، ومشربه ومجالسه . (١) ويؤكد لنا هذا طلب الملك من وزيره وخادمه "ميمون " " استراحة " نهرية يتنكرون ويركبونها (٢) و " الاستراحة " هنا هي زورق الشيخ الذي أجره للخليفة المتنكر ، ووافق على التجديف به في نهر دجلة ليلا .

وموقف الفقير " عبيد " الذي سرق تفاحة من السوق فهجم عليه البائع وأشبعه ضربا ، (٣) فيه نفحة من حكاية العبد الأسود " ريحان " الذي اختطف تفاحة من أحد الاطفال في الشارع وقدمها هدية لبنت الوزير الصغيرة التي كان يحبها ، فلقي حتفه بسبب تلك التفاحة في ملابسات لاتهمنا الآن . (٤)

وفي " الفاصل " الثالث من المشهد الخامس يعلق " محمود " ـ وهو في الاصل الوزير متنكرا ـ على " اللعبة " التي دبرها الخليفة ثم وجد صعوبة في الخروج منها : " ثم عرف الصياد ان في الزجاجة التي علقت بشبكته عفريتا محبوسا هو الذي ينتحب . فرق قلبه لتوسلاته ، وفتح الزجاجة كي يحرره من سجنه ، عندئذ اندفع يا حاج مصطفى " يعني الخليفة " مارد جبار قهقه بصوت دوت له الغيافي والقفار . وهجم ليقضي على الصياد الذي اطلقه من حبسه " . (٥)

ان هذه القصة التي يتمثل بها الوزير هنا مأخوذة من قصة معروفة في " الف ليلة وليلة " ، وهي قصة " الصياد والعفريت " . (٦)

* * *

وكما اشرنا منذ قليل فان سعد الله ونوس اعتمد اساسا على حكاية الخليفة مع " ابي الحسن " أما هذه الظلال الاخيرة التي انعكست على مسرحيته من حكايات " الف ليلة وليلة " فانها تظل باهتة وجزئية جدا .

---

(١) انظر " الف ليلة وليلة " . دار العودة . بيروت . الجزء الثاني . ص ١٨٢ وما يتبعها .
(٢) انظر " الملك هو الملك " لونوس . ص ٢٣ .
(٣) المصدر نفسه . ص ٢٦ .
(٤) انظر الجزء الاول من " الف ليلة " . دار العودة . ص ٧٠ وما يليها .
(٥) ونوس ، سعد الله : الملك هو الملك . ص ٩٨ .
(٦) انظر الجزء الاول من " الف ليلة وليلة " . دار العودة . ص ١٤ وما يليها من صفحات .

ويجدر بنا ان نتساءل عما اضافه ونوس الى تلك الحكاية الرئيسية بعد مسرحتها ؟

لقد احدث ونوس تغييرا ما في الحكاية الاصلية شمل بناءها وشخصياتها وفكرتها - ان كان هناك فكرة يمكن ان تستقى منها - على حد سواء .

ان سعد الله ونوس اضاف الى البناء الاصلي عدة مفارقات تنتج من تقمص ابي عزة لشخصية الخليفة . منها اصرار مقدم الأمن و " شهبندر " التجار والشيخ " طه " الامام والسياف ، وحتى زوجة الخليفة ، على تجاهل الفرق بين الملك الحقيقي والملك الزائف ، علما بأن الملك حين اراد ان يطبخ اللعبة في مسرحية ونوس تعمد ألا يخبر جميع من يحيطون به . ومنها تجاهل ابي عزة لزوجته وابنته اللتين وقفتا بين يديه بغية عرض حال الاسرة المنهارة والتماس المساعدة . ومنها وقوع الملك في الفخ الذي نصبه لابي عزة ، ومحاولاته اليائسة للخروج منه ، وهذا خلافا لما كان في الحكاية الخام من سيطرة هرون الرشيد على اللعبة . ومنها علاقة الحب التي كانت تربط بين " عزة " و " عبيد " سرا من جهة ، وسعي الخادم " عرقوب " الى الفوز بها من جهة أخرى . ومنها حركة الفقراء الذين كانوا يهددون بالثورة على الخلافة .

ومن الشخصيات التي أضافها ونوس في مسرحيته نذكر كلا من " عبيد " و " زاهد " اللذين كانا يقدمان الحكاية الى الجمهور ويعلقان عليها احيانا ويشاركان في احداثها من حين لآخر . وكذلك شخصية مقدم الامن وزوجة ابي عزة وابنته وخادمه عرقوب ، وزوجة الخليفة . اما والدة ابي الحسن والشيوخ الاربعة الذين كانوا يكدرون صفوه فقد حذفت شخصياتهم في مسرحية ونوس .

هذا باختصار أهم ما أحدثه سعد الله ونوس من تغييرات في مجرى احداث الحكاية الخام وشخصياتها . وبالطبع فان هذه التغييرات كانت تهدف الى خدمة الافكار التي اراد المؤلف ان يعالجها في مسرحيته . وقبل ان نقف على تلك الافكار التي لا يمكن ان نجدها في حكاية " الف ليلة وليلة " اطلاقا ، يحسن بنا أن نطرح بعض الآراء التي تجرد هذا العمل من أي رؤيا اصيلة ، وتجعله نسخة طبق الاصل من " رجل برجل " لبريخت .

في مقارنة بين " الملك هو الملك " و " رجل برجل " ينتهي الدكتور احمد الحموالي أن فكرة العملين واحدة ، ويتساءل عما اذا كانت مسرحية ونوس تعد مجرد " تمصير" لمسرحية بريخت " على طريقة بعض الكتاب المصريين الذين درجوا على تمصير أعمال أدبية أجنبية ؟ (و) هل هي مجرد اقتباس لاحدى مسرحيات بريخت كما فعل المسرح العراقي مثلا بمسرحية بريخت

" السيد بونتيلا وتابعه ماتي " بأن حولها الى مسرحية " البيك والسائق " [1]؟ ثم يجيب الدكتور الحمو على هذا التساؤل بأن العنصر الجديد الذى ادخله ونوس في مسرحيته هو " عرضه للعبة الحكم وتفسيره لطبيعة الحكم البورجوازى من منطلق ماركسي " [2]؟ هذا هو العنصر الوحيد الذى لم يكن موجودا في مسرحية بريخت ، كما يذهب الدكتور الحمو .

وهذا الرأى يتبناه الدكتور هاني الراهب ايضا فيؤكد التشابه بين " موضوعة " بريخت و " موضوعة " ونوس ، وينتهي الى ان مسرحية بريخت " تعلن أن الرجل ليس المهم بل ثيابه . وهو اعلان يذكر باعلان : أعطني ثيابا أعطك ملكا " [3] في مسرحية ونوس .

ان في هذا الرأى اجحافا كبيرا بمسرحية ونوس، وربما بمسرحية بريخت ذاتها . وكي يتضح لنا ذلك دعنا نقارن بين المسرحيتين حتى نقف على مدى الاختلاف بين مضمونيهما .

يلح بريخت في " رجل برجل " على مقولة اساسية ، وهي ان الانسان نسبي ومتغير . وهذه المقولة — كما هو واضح — بمثابة الاعتراض على تلك الآراء الشائعة التي تعتبر الانسان جوهرا مطلقا ثابتا غير قابل للتغير .

وهذه المقولة تفصح عنها الأحداث ، كما يفصح عنها الحوار في مسرحية بريخت . ان " غالي غاي " الحمال المسالم يسوقه القدر الى مشرب " ليوكاديا بغبيك " حيث يعقد صفقة مع ثلاثة جنود احتجز رابعهم في معبد هندي كانوا قد سطوا عليه ونهبوه ، ثم أرادوا أن يبعدوا عنهم الشبهات . وبمقتضى تلك الصفقة يحل " غالي غاي " محل الجندي الرابع " جرايا جيب " ، فيرتدي الزي العسكري الانجليزي ، وينتحل هويته حتى ينجو الجنود الثلاثة — الذين كانوا يشكلون مع زميلهم " جرايا جيب " طقما خاصا — من العقاب .

ويستطيع " غالي غاي " أن يؤدي دوره على أحسن ما يرام ، بل انه يصبح متعطشا لسفك دماء البشر بحق أو بغير حق ، بعد أن تذوق " لذة نكهة الدم " [4] كما يقول هو نفسه .

لا يكتفي بريخت بهذا النموذج الذى اجرى عليه تجربته ، بل انه يقدم لنا نموذجا آخر يتمثل في النقيب " فيرتشايلد " الشرس الذى يدعى " الخماسي الدموي " . ان هذا

---

(١) الحمو ، د . احمد : الملك هو الملك أم الرجل هو الرجل ؟ . ص ١٢٦ .
(٢) الصفحة نفسها .
(٣) الراهب ، د . هاني : الملك هو الملك . كيف استيقظ هاملت ؟ ملحق " الثورة " الثقافي عدد ٤٧ . السنة الثانية . دمشق ١٩٧٨ . ص ٦ .
(٤) بريخت ، برتولد : رجل برجل . ترجمة نبيل حفار . ص ٩٣ .

الصولجان ، العرش ، التقاليد ، الحاشية ... الخ .(١)

واذ كان من مبادئ النقد الادبي الا توضع آراء المؤلف في اعماله موضع الثقة والتسليم النهائي ، فاننا نحاول أن ننسى تصريح سعد الله ونوس ونضع مسرحيته على طاولة التشريح على الرغم من اعتقادنا ان المسألة ليست في حاجة الى جراحة ولا تشريح .

ان "أبا عزة" في مسرحية ونوس ما ان يلبس رداء الملك ، ويستقر على عرش الخلافة حتى يقبض على كل امر من امور الحكم ، وكل شأن من شؤون الرعية ، بيد من حديد ، وكأنه ولد وتربى في قصور الخلفاء .

كان "أبو عزة" خليفة حازما شكلا ومضمونا . فنحن نراه يمسك الصولجان ، والمهابة والجدية ، و "الكآبة النبيلة" تكسو ملامحه ، وقامته تبدو صلبة ، ووقفته حازمة ، وخطواته بطيئة ومتناسقة ، واصابعه تشد على الصولجان بكل ثقة ، ومقدم الامن الذى كان معتدا بنفسه امام الملك الحقيقي لا يتردد في ان يخر جاثيا امام ابي عزة ، فيدخل "كالطاووس" ويخرج "كالفأر"(٢) على حد تعبير "عرقوب" ، وذلك بعد ان اضطر الى الاعتراف بشيء مما يحدث سرا في المملكة من محاولات اثارة "الشغب" وتأليب الفقراء على النظام دون علم الخليفة .

وتأكيدا لنبوءة "عبيد" ، فان الملك الجديد لا يجد بدا من السير في طريق الارهاب ، لانه الطريق الوحيد الممكن الذى يشقه النظام السياسي أمامه .(٣)

ان "ابا عزة" يقرب السياف منه ويحتفي به ، بل انه يهيم ببلطته ، فيتحسس نصلها بلذة شبه حسية ، على حد تعبير ونوس ، وينطلق لسانه في التغزل بها على هذا النحو :
" هكذا .. احب ان تظل في متناول يدى .. ان احس ملمسها الصلب تحت اناملي . اريد ان يخترق حديدها الاصابع ، ثم يسرى في ذراعي ، عابرا جسدى حتى تجاويف القلب . اريد ان اتحد بالحديد ، ان نصبح كتلة واحدة ، ونصلا واحدا " .(٤)

ان "عرقوب" يراهن على ان سيده يظل ينتمي الى طبقته الوسطى ، ان لم نقل الفقيرة ، ولكنه يخسر الرهان ، كما رأينا ، ويصدق تخمين السياف الذى كان يرى في ابي عزة واحدا من "النخبة" ، "نخبة الملك" .(٥)

---

(١) ونوس ، سعد الله : حول مسرحيتي "الملك هو الملك" و "رجل برجل" . مجلة الحياة المسرحية . عدد ٤-٥ . دمشق ١٩٧٨ . ص ١٨٧ .
(٢) ونوس ، سعد الله : الملك هو الملك . ص ٩٥ .
(٣) انظر المصدر نفسه . ص ٢٩ .
(٤) انظر المصدر نفسه . ص ٩٧ .
(٥) المصدر نفسه . ص ٦٨ .

في صدر " الفاصل " الثاني من المشهد الرابع نقرأ الـ لافتة التالية : " المواطن ابو عزة يختفي قطعة .. قطعة " (١) وقد رأينا " ابا عزة " يتخلى عن ملامحه القديمة فعلا ، وسوف نراه يتخلى عن لحمه ودمه شيئا فشيئا ، فيما بعد ، انه سوف يتخلى عن رغبته في الانتقام من خصومه الذين كان يحلم أن يصبح خليفة ، لا لشيء الا ليقتص منهم . ان " عرقوب " وزيره يذكره " بالشيخ طه " الذى لا يتورع عن اكل مال اليتامى ، ويذكره " بشهبندر التجار " الذى كان وراء افلاسه ، ولكنه يتجاهل اولئك الخصوم كلية ، بل انه يذهب الى ابعد من ذلك فنراه يدافع عنهم بحرارة :

" الملك	:	اى خصوم ! واى انتقام !
عرقوب	:	(مقلدا صوت ابي عزة) طه .. الشيخ الخائن المخادع .
الملك	:	خائن ، مخادع ! لماذا ؟ ..
عرقوب	:	لان ذمته واسعة ، ويأكل اموال اليتامى .
الملك	:	ألم يخطب للملك في صلاة الجمعة ؟ !
عرقوب	:	(يرتبك) حتما .
الملك	:	هل حرض الناس على العصيان والفتنة ؟
عرقوب	:	ابجرؤ ! لا .. قلت فقط ، ان ذمته واسعة ، ويأكل اموال اليتامى .
الملك	:	مصيبة هذا البلد . ان الله وضع في افواههم بدلا من الالسنة ثعابين .
عرقوب	:	طيب .. وشهبندر التجار ؟
الملك	:	صديقنا الشهبندر ؟
عرقوب	:	صديق ! يسميه مولاى صديقا ، وهو الذى خرب تجارتنا .
الملك	:	ماذا دهاك هذا الصباح ؟ ! تبتدع لي العداوات مع اركان دولتي وملكي . اتريد ان تقوض عرشي ؟ " (٢)

وبهذا المنطق يواجه ابو عزة زوجته التي اتت الى القصر ومعها ابنتها كي تشكو حالها وترجوه ان يأخذ بحقها من التجار الذين تآمروا على بعلها فأفلسوه ، كما تقدم شكوى بذلك

---

(١) ونوس ، سعد الله : الملك هو الملك . ص ٧٥ .
(٢) المصدر نفسه . ص ٨٥ـ٨٦ .

البعل الذى اختفى عليه الدهرفغرق في "الكأسواليأس" ، فما يكون منه الا ان يدافع عن التجار مرة اخرى ويتهمها بزعزعة الامن وتلويث سمعة الدولة ، ثم يصدر حكمه على "زوجها" بالتجريس .. يدار به في كل اسواق المدينة ".(١)

وهكذا فان ابا عزة يذوب في النظام السياسي كلية ، او انه يتخذ الشكل الذى يريده ذلك النظام ، والذى لايمكن لاى كان ان يفلت من قولبته ، وكأنه الماء محكوم عليه ان يتخذ شكل الاناء الذى يوضع فيه(*)! "اعطني رداء وتاجا ، اعطك ملكا ".(٢) تلك هي النتيجة التي اراد سعد الله ونوس ان يصل اليها .

وهذه النتيجة في الحقيقة معقولة وسليمة ، تؤكدها الشواهد قديما وحديثا . ان النظام القيصرى في روسيا لم يتأثر بتوالي القياصرة ، والنظام الامريكي الامبريالي لم يتغير شكله او مضمونه بمجرد ان يحل رئيس محل رئيس آخر . فالرئيس هو الرئيس ، او " الملك هو الملك " في مثل هذه الانظمة .

٢- وثاني هذه الفكرات التي نجدها في "الملك هو الملك" ما مؤداه ان الحاكم ذاته قد يكون ضحية للنظام الذى يمثله والذى افرزه .

ان الملك الحقيقي في مسرحية ونوس تبدأ مأساته حين يكتشف هذه الحقيقة . لقد كان يعتقد أنه هو الذى يصنع كل الرموز والطقوس الملكية ، وان الآخرين يحرقون له البخور ويؤلهونه بوصفه فردا ذا ملامح خاصة ومتميزة ، واذا بتلك اللعبة التي اراد ان يتسلى بها تكشف له ان الارض التي يقف عليها قطعة جليد ما تفتأ ان تذوب تحت قدميه ليجد نفسه في هوة النظام . وهذا يذكرنا بمسرحية "المخططين"(٣) ليوسف ادريس ، حيث يكون "الاخ" ضحية النظام الذى انشأه هو نفسه ، وان كان السياق الذى قدم فيه ادريس طروحاته يختلف عن السياق الذى نجده في "الملك هو الملك" .

ان الملك الاصلي الذى تنكر في صورة نديم للملك الزائف كان ينتظر بفارغ صبر أن يلمح على وجه احد ممن يحيطون به ما ينم عن اكتشافه اللعبة وتمييز السلطان الزائف من السلطان

---

(١) ونوس ، سعد الله : الملك هو الملك . ص ١١٠-١١١ .

(*) يقول الوزير المتنكر "محمود" للملك : " لا استطيع ان احتمل رخاوتي حين لايكون ردائي على جسدى " (ص ٦٤ من "الملك هو الملك") .

(٢) المصدر نفسه . ص ٩٩ .

(٣) ادريس ، د . يوسف : نحو مسرح عربي ، ص ٣٥٥-٤٠٤ .

الحقيقي ، ولكنه يصاب بخيبة امل عميقة ، فقد تجاهل "ميمون" شخصية الملك المتنكر ، وعبثا يحاول الملك ان يذكره بوجهه واصابعه التي طالما دلكها ذلك الخادم[١]، وتجاهل مقدم الامن ان ابا عزة الذى يرفل في زى الملك لم يكن ملكا [٢]، وكذلك فعل السياف "مسرور"[٣]، وكذلك فعل سائر الذين قابلوا ابا عزة الملك . والادهى من ذلك ان نرى الملكة نفسها تصر على موقف التجاهل ، وتعامل ابا عزة وكأنه هو الملك الزوج .

"مرقوب : والملكة !.. مولاتي الملكة بلحمها ودمها كانت تناغيه ، وتطعمه بيدها .. وحين وقف وصرخ تلك الصرخة انطرحت على الارض ، وراحت تحتضن قدميه ، وتقبلهما مهللة .. انت ملكي وسيدى . عذبني اذا شئت" .[٤]

ان هذا الموقف الذى تتخذه حاشية الملك ، ويتخذه اقرب الناس اليه يكون بمثابة الحجر الذى يرمى في بركة نفسه المطمئنة ، فيعكرها الى درجة انه يكاد يجن . لقد أصبح يرى نفسه في متاهة رهيبة ، ولهذا راح يصرخ في الوجوه المحيطة به : "مرايا .. مرايا .. كما لو كنت محبوسا في حجرة مضلعة من المرايا . الجدران مرايا . السقف والارض والنوافذ مرايا . وانا ادور في الحجرة وحيدا . اصفق ، فألمح حشودا تصفق لي ، أهتف فتزحم عيني آلاف لامتناهية تهتف لي . انحني فتنحني الملايين أمامي . امشي فتواكبني مسيرة حاشدة تهتز لها قيعان الارض" .[٥]

٣ـ اذا كانت الفكرة السابقة تعد وجها آخر للفكرة الاولى ، فان هذه الفكرة الثالثة التي نحن بصدد الحديث عنها تتمتع بشيء من الاستقلال كما سنرى .

اثير نقاش حول غياب الطبقة المغلوبة على امرها في "الملك هو الملك" واتهم ونوس بتجاهل قوة الشعب ، مما ادى الى "اختلال كفتي الصراع اختلالا فاحشا"[٦]، كما اتهم بأنه في هذه المسرحية "يعرف ما يرفض ولا يعرف ما يريد"[٧]، والاتهام منسوب الى الاستاذ فرحان بلبل .

---

(١) انظر "الملك هو الملك" لسعد الله ونوس . ص ٨٠ـ٨١ .
(٢) انظر المصدر نفسه . ص ٩١ .
(٣) انظر المصدر نفسه . ص ٩٧ .
(٤) المصدر نفسه . ص ١١٥ .
(٥) المصدر نفسه . ص : ١٠ .
(٦) حمزة ، معشوق : الملك هو الملك مرة اخرى . ملحق الثورة الثقافي . السنة الثانية . عدد ٣٤ . دمشق ١٩٧٧ ، ص ٦ .
(٧) الصفحة نفسها .

والحقيقة ان هناك حركة ثورية شعبية في المسرحية ، ووجودها ادى بالاستاذ سعد الله ونوس الى اصطناع اساليب " التنكر " وتوزيع المنشورات على عمال " المدابغ "[1] واستعمال اللغة العمالية الحديثة ، " كالتنظيم " و " التناقضات " وما الى ذلك[2] وهذا ما يجعل المتفرج او القارئ يحس بشيء من النشاز في وحدة الايقاع . ولولا كون المسرحية تتجاوز النظام السياسي في العصر العباسي ، وهو زمن احداثها ، وتستقطب الانظمة السياسية البورجوازية والرأسمالية الحديثة ، لحق لنا ان نحتج على ونوس ، ونأخذ عليه ذلك النشاز .

منذ البداية يرى المشاهد في " الملك هو الملك " كلا من " الشيخ طه " و " شهبندر التجار " يقفان جانبا ويعبثان " بالشخوص والدمى "[3] ثم ينتحيان ركنين متقابلين من المسرح ويواصلان لعبهما طوال العرض . وواضح ان سعد الله ونوس يرمز بهما الى نفوذ رجال الدين وكبار التجار الذين يمسكون زمام الامور ، وينزل عند رغبتهم الملك نفسه ، لانهم اساس النظام الذى يعد ممثلا له . " نحن من المحراب ومن السوق نمسك الخيوط "[4] هذا ما يؤكده " الشيخ طه " و " الشهبندر " .

اذن يمكن القول ان امثال " الشيخ طه " و " شهبندر التجار " والملك وحاشيته يمثلون طرفا في معادلة الصراع ، واما الطرف الآخر فيمثله " عرقوب " و " عزة " ووالدتها ، كما يمثله " عبيد " و " زاهد " اللذان يقدمان " اللعبة " الى المتفرجين ويستخلصان عبرها دروسهما ويفتحان العيون على ما يحدث ، وفي الوقت ذاته يسهمان في تقمص بعض ادوار تلك " اللعبة " ، ولكنها كانت دوما ادوار الفقراء المسحوقين الذين يحلمون .

واعتقد ان هذا يعد كافيا في مسرحية ونوس ، لان العبرة في المسرح بالتكثيف وليس بالتفصيل . ففي مدخل المسرحية يقدم لنا ونوس " عرقوبا " وهو يجادل " السياف " . ومن خلال الحوار الذى يدور بينهما يختصر سعد الله ونوس العلاقة بين طرفي الصراع ، بين " المسموح " و " الممنوع " ، بين " الحلم " وحد السيف :

" عرقوب : مسموح
السياف : ممنوع

---

(١) انظر " الملك هو الملك " لونوس ، ص ٣٠ .
(٢) انظر المصدر نفسه . ص ٢٧ ، ٢٩ .
(٣) المصدر نفسه . ص ٧ .
(٤) المصدر نفسه . ص ١٣ .

عرقوب : والحرب بين المسموح والممنوع قديمة قدم البشرية . الدهماء . الرعاع العامة . ولنا من الاسماء مالا يحصى ، لانشبع من طلب المسموح .

السياف : والعظام : الملوك . الامراء السادة . ولنا من الاسماء مالا يحصى ، لانتعب من فرض الممنوع .

عرقوب : نحن نشد .

السياف : ونحن نشد . " (١)

وفي ظل هذا النظام يحكم على الفقراء الحالمين بالتنكر وممارسة نشاطاتهم النضالية في الظلام ، فيجتمعون في الامكنة المستورة ، ويضللون الجواسيس ، ويوزعون المناشير على زملائهم (٢) وهذا التنكر يختلف عن تنكر الآخرين من اجل الحكم تماما (*)

فهل يجوز لنا بعد كل هذا ان نتهم سعد الله ونوس بالاخلال بكفتي الصراع بين الحاكم والمحكوم ، او بين الغني والفقير ؟ !

اضافة الى ذلك فان سعد الله ونوس يقدم لنا حلا للتناقضات في مسرحيته ، وهو الثورة . ان "عبيدا " — وربما كان اسمه ذاته يحمل دلالة طبقية — يروي لرفيقته " عزة " حكاية " التنكر " وتاريخه على النحو التالي : في سالف الزمان كان البشر يعيشون حياة البساطة والتعاون والمساواة . كانوا يعملون في الارض الجماعية ، ويأكلون من قدر واحدة ، ويرتدون الضروري من الكساء .. لا بغضاء بينهم ولا حسد ولا التواء .. كانت ايامهم " تجرى كالجدول العذبة (٣) الى ان تميز عنهم واحد بدهائه او قوته ، فتنكر في ثوبه الزاهي ، واصبح نغمة نشازا في اغنيتهم . كان ذلك هو " المالك " الذى تحول الى " ملك " تنتقل منه عدوى التمزق والتفكك الى سائر بني جنسه .

وكي يلتئم شمل الجماعة من جديد ، وتسقط الاقنعة التنكرية عن الوجوه ، ويعود الصفاء الى العيون ، لابد من الثورة .

"عبيد : تروى كتب التاريخ عن جماعة ضاق سوادها بالظلم والمجاعة والشقاء . فاشتعل غضبها ، وذبحت ملكها ، ثم أكلته .

---

(١) ونوس ، سعد الله : الملك هو الملك . ص ٧.

(٢) انظر المصدر نفسه . ص ٢٥ وما يليها من صفحات .

(*) يضيف الاستاذ ونوس الى هذين المستويين من التنكر مستوى آخر هو التنكر الواقعي الذى تعيشه الطبقة الفقيرة (عد الى مقال ونوس " حول الملك هو الملك ، ورجل برجل " ص ١٨٧ـ١٨٨) .

(٣) ونوس ، سعد الله : الملك هو الملك . ص ٥٨ .

عزة : (مرتعدة) اكلوا الملك ؟

عبيد : هكذا يروي التاريخ ..

عزة : ألم يتسمموا ؟!

عبيد : في البداية شعروا بالمغص .. وبعضهم تقيأ . ولكن بعد فترة صحت جسومهم ، تساوى الناس، وراقت الحياة . ثم لم يبق متنكر ولا متنكرون ". (1)

وبعد ، فهل يمكن القول ان سعد الله ونوس " لا يعرف ما يريد " ؟ !

* * *

اضافة الى هذه المقولات الرئيسية في "الملك هو الملك" نجد مقولات اخرى ثانوية ، منها ان من يحاول ان ينكر ذاته و " يقفز فوق حقيقته الطبقية " (2) يخسر كل شيء ، على نحو ما خسر "عرقوب" في نهاية المسرحية ، حيث لم يفز بيد " عزة " ، ولم يستعد نقوده من سيده ، ولم يصبح وزيرا . ومنها ايضا ان الارهاب يشتد كلما كثرت التناقضات الطبقية .

* * *

وبعد ، فمن خلال عرض كل من مسرحية بريخت " رجل برجل " ، ومسرحية ونوس " الملك هو الملك " ، يتضح لنا الاختلاف الكبير بين مضامينهما . واذا كان " الرداء " يجمع بين المسرحيتين ظاهريا ، فان رمزه يختلف تماما في كل واحدة منهما عن الاخرى . ان الزي العسكري في مسرحية بريخت يرمز الى امكانية تغيير الانسان ، اما " الرداء " في مسرحية ونوس فانه يرمز الى صرامة النظام السياسي . وبكلمة اخرى : فان موضوع اهتمام بريخت ينصب على الانسان في حد ذاته اولا وقبل كل شيء ، اما موضوع اهتمام ونوس فانه ينصب على النظام السياسي الطبقي .

كذلك فان التشابه بين " غالي غاي " و " ابي عزة " مضلل الى حد كبير لانه لا يجزم بشكل قاطع ان سعد الله ونوس قد امسك بتلابيب " غالي غاي " وجرده من زيه العسكري ، ثم كساه ثوب الملك واطلق عليه اسم "ابي عزة" في مسرحيته .

---

(1) ونوس، سعد الله : الملك هو الملك . ص ٥٩ .
(2) ونوس ، سعد الله : حول مسرحيتي الملك هو الملك . ورجل برجل . ص ١٩٠ .

لهذا فانني كنت افضل الا يبذل سعد الله ونوس في رده على فكرة المطابقة بين هاتين الشخصيتين اى جهد في سبيل نفي تلك المطابقة [١].

اجل ، هناك تشابه بين " غالي غاى " و " ابي عزة " . ان "غالي غاى " لم يكن ابله ، كما يبدو لاول وهلة ، ذلك اننا نراه لايقبل ان يحل محل " جرايا جيب " الا بعد مساومة وتأكد من نزول الجنود عند رغبته في توفير السجائر وتناني الجعة [٢].

ولعبة " الفيل " المزيف في مسرحية بريخت تكشف لنا عن هذا الجانب في شخصية " غالي غاى " . فهو لم يقتنع ابدا بأن ما يراه امامه هو فيل حقيقي ، وانما يتظاهر بمجاراة الجنود حين يشتم ربحا من وراء اللعبة . و " غالي غاى " نفسه يؤكد ذلك ، ويرفع شعاره: " لاتهتم بأى شيء طالما أنك تحصل على نقودك " [٣].

ثم ان بريخت ذاته يشير في حديثه عن مسرحيته الى هذه الصفة في شخصية " غالي غاى " : " ستجدون من بين صفاته انه كذاب من الطراز الاول ، وانتهازى لايمكن اصلاحه . ويمكنه التكيف مع اى وضع ، ودون صعوبة تذكر . يبدو انه تعود احتمال الكثير من الاشياء . واكثر من ذلك ، فهو لايسمح لنفسه الا بصورة جد استثنائية ان يكون له رأى شخصي . فاذا ما عرض عليه المرء فيلا مزيفا بشكل كامل ليبيعه مجددا ، فانه يحاول جهده ليتجنب ان يدلي بأى رأى ذاتي بالفيل ، عندما يسمع ان هناك من هو على استعداد لشرائه " [٤].

وكذلك فان " ابا عزة " لم يكن " مغفلا " [٥] كما وصفه الوزير في مسرحية ونوس . انه كان يمزح او يمثل او " يهرج " على الاكثر .

ويؤنسنا الى هذا الرأى اننا نشاهد "عزة " وقد ضاقت بحياتها التعيسة ، بينما كان والدها يمثل دور الملك ويعاتب اعداءه ، فأبدت برمها بوضعها منفجرة ، واذا بأبي عزة يتوقف عما كان فيه " وكأنه يستقيظ " [٦] على حد تعبير ونوس . ويديه ان الذى " يستيقظ "

---

(١) انظر "حول مسرحيتي الملك هو الملك ، ورجل برجل "لونوس . ص ١٨٣–١٨٤ .
(٢) انظر " رجل برجل " لبريخت . ص ٣٢ وما بعدها .
(٣) المصدر نفسه . ص ٩٩
(٤) مقدمة المصدر نفسه . ص ١٤ .
(٥) ونوس ، سعد الله : الملك هو الملك . ص ٢٣ .
(٦) المصدر نفسه . ص ٤٣ .

يعود الى حاله الطبيعية ، اي ان ابا عزة لم يكن يعتقد انه الملك حقا . كما ان سعد الله ونوس يشير الى ان "ابا عزة" "ينغمر في اللعبة" ،[1] اي انه كان يمثل فحسب .

اضافة الى هذا فان "ابا عزة" يبرهن بشكل قاطع انه لم يكن مغفلا — كما يبدو لاول وهلة — حين يعتلي العرش ويتصرف بكل حزم وبراعة . لقد اكدت تلك "اللعبة" ان "ابا عزة" ظل محتفظا بسمات طبقته واخلاقها ومعاييرها المجحفة على الرغم من افلاسه .

ان الملك الذي اراد ان يتخذ "ابا عزة" هزأة اصبح يحسب حسابه ، ويخشى ان يسطو على عرشه . لقد كان الملك يراقب "ابا عزة" في ذهول ويردد من حين لآخر : "كأني الذي يتكلم .. امتدادي الذي يتكلم . من هو ؟ من انا ؟ "[2] اما الوزير الذي كان يعده "مغفلا" فقد اصبح يراه ذكيا "استطاع ان يكشف ما يجري في بلاده "[3].

الا ان هذه الصفة المشتركة بين "غالي غاي" و "ابي عزة" ليست دليلا على ان سعد الله ونوس قد نقل شخصية الاول واطلق عليه اسم الثاني ، لان شخصية ابي عزة مأخوذة من تلك الحكاية التي وجدها ونوس في "الف ليلة وليلة" . ولا يعقل ابدا ان يتهم ونوس بنقل احداث حكاية "النائم واليقظان" دون شخصية "ابي الحسن" ، وهو بطلها الاول ، لانه لا وجود للفعل دون الفاعل اصلا ..

ورب قائل يقول : ان هناك مواقف متشابهة جدا ، كموقف التنكر للزوجة في كلتا المسرحيتين ، فقد رأينا في اثناء عرض مسرحية ونوس ان ابا عزة لا يريد ان يعرف زوجته . وهذا ما يفعله "غالي غاي" بالضبط حين يتجاهل زوجته قائلا : "رأيت الكثير في حياتي ، من ايرلندا حتى كيلكوا ، ولكن لم يسبق لي أن رأيت وجه هذه المرأة ابدا "![4]

ردا على مثل هذا الرأي المفترض نقول : ان المواقف والافعال والشخصيات يمكن ان تتشابه في عملين مختلفين ، ولكن العبرة دوما بالرؤية التي ينفرد بها الكاتب في عمله . ان اسطورة "اوديب" او "بجماليون" او "اوريست" او "بروميثيوس المصفد" تناولها كثير من الكتاب المسرحيين ، ولكن كل واحد منهم كان ذا رؤية اصيلة تختلف عن رؤية غيره ممن تناولوا الاسطورة ذاتها . وهذا ما يقال في بعض المواضيع التاريخية مثل موضوع "جان دارك" .

---

(١) ونوس ، سعد الله : الملك هو الملك . ص ٤٢ .
(٢) المصدر نفسه . ص ١٠٥ ، ١٠٩ .
(٣) المصدر نفسه . ص ٩٦ .
(٤) بريخت ، برتولد : رجل برجل . ص ٩٢ .

فهل يجوز لنا ان نشك في اصالة سعد الله ونوس اذا وجدنا ملامح من التشابه بين " الملك هو الملك " و " رجل برجل " ؟(*)

واذن فاننا نخلص من كل ما تقدم من حديث عن " رجل برجل " و " الملك هو الملك " الى ان سعد الله ونوس استطاع ان يوظف التراث بما يؤكد ان المضامين لديه هي التي جعلته يهتدى الى الحكاية الخام في " الف ليلة وليلة " ، وليست الحكاية هي التي جعلته يهتدى الى المضامين ، كما انه استطاع ان يكون ذا رؤية خاصة به ومختلفة تماما عن رؤية بريخت الذى يصطنع اسلوبه الملحمي .

هذا ، وتعطينا مسرحية " الملك هو الملك " صورة جيدة عن مدى نجاح المسرح الملحمي العربي في الاقتراب من الجمهور واقناعه وافادته في الوقت ذاته ، وهذا ما كان يسعى اليه بريخت . كما تعد " الملك هو الملك " نموذجا رائعا لكيفية التعامل مع تراثنا العربي . ان سعد الله ونوس في هذه المسرحية يستخدم اساليب التراث ونكهته الجذابة التي لاتوحي بغرابته ونأيه عن الروح العربية المحلية ، كما لاتفصله عن اسلوب الحداثة والمعاصرة في المسرح العالمي في القرن العشرين .

* * *

واخيرا فانه يجدر بنا ان نقدم بعض الامثلة من الاداء اللغوى في المسرح الملحمي العربي . ولعل هناك كتابا مسرحيين يستطيعون ان يقدموا لنا نماذج اكثر اهمية ودقة ، وخاصة " اميل حبيبي " و " الفريد فرج " ، ولكن سعد الله ونوس هو الآخر يمكن ان يقدم لنا نماذج مقبولة .

نجد امثلة عديدة في مسرح ونوس تدل على مدى استيحاء روح اللهجة العامية والمحافظة على صورة العربية . ومن ذلك نذكر ما يلي :

في الفاصل الاول من المشهد الاول يجرى الحوار بين " عبيد " و " زاهد " على النحو التالي :

(*) هناك تفاصيل عديدة في رد سعد الله ونوس على الرأى الذى ينفي الاصالة عن مسرحيته ، وقد تجنبنا ذكرها ميلا من التكرار ، وما ذكرناه من حجج يعد اضافات الى ذلك الرد الذى اشرنا اليه من قبل .

" عبيد : خفت ان تتوه ، ولا تعرف المكان .

زاهد : (يتملاء بمرح) بعرضي واولادي لو مررت بك في شارع عام لما عرفتك " .(١)

وفي مكان آخر يقول " عبيد " لرفيقه " زاهد " : " الله يحمي شبابك . الله يخلي اولادك " ،(٢) او يقول هذا الاخير لعبيد : " الله يخلي اولادك .. الله يجعل طريق الخير مفتوحة امامك " .(٣) وفي المشهد الثاني تعبر " ام عزة " عن حالها على هذا النحو : " كانت مصيبة واحدة ، وصارت مصيبتين . اولاد الحرام خربوا ديارنا " .(٤) وفي المشهد الثالث يقول مصطفى المتنكر : " الشاب الرقيق ميمون سيكون اول من يلطشه العفريت " .(٥) وفي المشهد الخامس يعلق " زاهد " على تساؤل الملك عما كان يدور : " لا حقيقي هناك ولا زائف كل القصة هي ان الرداء بدل حشوة بحشوة " .(٦)

ونجد كثيرا من هذه التعابير مبثوثة خلال " الملك هو الملك " . ومع ذلك فان اسلوب ونوس في " الملك هو الملك " يمتاز بشيء من الرصانة التي تلائم الموضوع التراثي . وهذا لا يعني ابدا ان لغة ونوس في هذه المسرحية تخرج عن نطاق الدرامية . والمقاطع التي استشهدنا بها في اثناء الحديث عن المسرحية تؤكد لنا هذا .

ولعل احسن عمل لسعد الله ونوس يجسد لنا اسلوب اللغة " الوسطى " هو " حفلة سمر من اجل ٥ حزيران " .

من هذه المسرحية نجتزئ ، على سبيل المثال ، الحوار الذي يدور بين " عبد الرحمن " و " المخرج " و " عزت " :

" عبد الرحمن : (لا يفقد ابدا بساطة اللهجة) سامحني . انا فلاح جاهل ، ولا اعرف اصول الكلام الصحيح . بماذا تريد ان اناديك ؟

---

(١) ونوس ، سعد الله : الملك هو الملك . ص٢٥ .
(٢) المصدر نفسه . ص٢٧ .
(٣) المصدر نفسه . ص٢٨ .
(٤) المصدر نفسه . ص٥٠ .
(٥) المصدر نفسه . ص٦٤ .
(٦) المصدر نفسه . ص٩٩ .

المخرج	:	قل يا سيد . قل اى شيء آخر . ولكن ياعم ليس لدينا وقت كثير نضيعه .. الا تسمع الموسيقى . هناك برنامج نريد ان نتابعه . لقد كان ما رأيته قصة . والقصة كما تعرف تختلف عن الواقع .
عبد الرحمن	:	اذن انت لاتعرف الضيعة ولا سكانها !
المخرج	:	طبعا لا اعرف ، فهي ليست ضيعة واقعية (بلطف مصطنع) ياعم .. لننته من ذلك . غير لائق ان نجعل ضيوفنا ينتظرون اكثر . سنتابع برنامجنا .
عزت	:	لنعد الى اماكننا .
عبد الرحمن	:	(دون ان يبرح مكانه) قصة تختلف عن الواقع ! والله ! والله امر يحير الافكار .
عزت	:	(يشد والده) لايليق يا أبي ..
عبد الرحمن	:	(ملتفتا الى ابنه بعنف) هل تحسبني مخرفا ام ماذا ؟ لم يبق الا ان تعلمني ما يليق ومالا يليق . ايها السادة اذا كان ما افعله منقوضا تستطيعون ان تقولوا لي ذلك في وجهي . والله حين رأيت ما رأيت فرطت دمعتي ، وتخيلت اني ارى ضيعتنا " (١)

فواضح تماما من خلال هذا الحوار ان روح اللهجة العامية تسرى في اسلوبه الذى لا يخرج عن قواعد الاعراب .

واضافة الى هذا فان سعد الله ونوس يصوغ حواره منسجما مع مستوى الشخصية الثقافي والاجتماعي ، ولا ينطقها بما يتنافى مع ذلك المستوى . وهذا يبدو لنا جليا حين نوازن بين كلام "عبد الرحمن" الريفي ، وكلام " الشيخ " التالي : " الله عز وجل يتحسن في هذا اليوم قلوب المؤمنين وحكمتهم ايضا . انا لا استطيع ان اترك بيت الله خاليا . سأعتصم فيه ، وانتظر ما يقدر لي الله " . (٢)

(١) ونوس ، سعد الله : حفلة سمر من اجل ٥ حزيران . ص ٧٣-٧٤ .
(٢) المصدر نفسه . ص ٤٨ .

واسلوب هذا الشيخ صاحب الثقافة الدينية يختلف بدوره عن كلام " الرجل الرسمي ذي الثقافة السياسية : "الاستعمار وزبانيته يتخيلون ان قدرتنا على الصمود اضعفتها الاحداث وان الريح مواتية كي يهدموا بنيان اهتنا المرصوص . وبثوا الفتن في صفوف الجماهير المؤمنة الصامدة . فابتهم ان تعم الفوضى . وامنيتهم ان تغلت من اولي الامر الازمة .. لكن ما علموا ان جماهير الشعب بقياداتها المخلصة الامينة لقادرة على ان تحبط مخططاتهم " (١)

* * *

هذه من اهم الملامح التي تعطينا صورة عن مدى نضج المسرح الملحمي العربي وليست كل الملامح طبعا ، فهناك ملامح اخرى سبق لنا ان ذكرناها ، ولم نجد ضرورة لتقديم عناصرها مفصلة من خلال اعمال سعد الله ونوس ، كالنجاح في التواصل مع الجمهور وتحقيق التغريب ، وتربية الوعي وما الى ذلك ، تلافيا للتكرار .

======
======

---

(١) ونوس ، سعد الله : حفلة سمر من اجل ٥ حزيران . ص ١٤٧ .

خاتمـــــة

إن بريخت استطاع ان يجد التربة ممهدة لاستقبال بذور فكره الجمالي وفنه المسرحي في كثير من اقطار الشرق العربي وخاصة في بلاد الشام ومصر والعراق ، منذ اواخر الخمسينات من هذا القرن .

ويمكن حصر العوامل التي سوغت تبني بريخت في هذه الاقطار في انتشار الفكر الاشتراكي ، والشعور بالدور الفعال للمسرح في تغيير الواقع . والتنبيه الى خطر الاستعمار الرأسمالي الصهيوني ، والتقارب بين الشكل المسرحي الملحمي وبعض الفنون الشعبية العربية ، فضلا عن الرغبة في النهوض بالمسرح العربي والاطلاع على مختلف التيارات المسرحية العالمية .

وقد سلك بريخت في رحلته الى الوطن العربي طرقا شتى ، كان اهمها قراءة ترجمات اعماله ، ومشاهدة العروض المسرحية الملحمية ، والاطلاع على مختلف الدراسات النقدية الاجنبية والعربية التي تناولته ، والزيارات المسرحية الفردية والجماعية الى مسرحه في المانيا الديموقراطية . ومن هنا نمت بذوره وازهرت ، واتت اكلها على المستويين النظرى والتطبيقي على حد سواء .

فعلى المستوى النظرى وجدنا نقادنا المسرحيين - على الرغم من ان بعضهم لم يتمثلوا الفكر الجمالي البريختي كما ينبغي ، وظلوا متذبذبين ، يخلطون بين المعايير النقدية المسرحية الارسطية والمعايير الملحمية ، في ممارساتهم النقدية - يصدرون في تثمينهم للنصوص والعروض المسرحية عن مبادىء بريختية ، نجملها في الالتزام ، والتغيير ، وتحطيم الجدار الرابع ، وتغريب التمثيل ، والواقعية . كما وجدناهم يستخدمون مصطلحات نقدية ملحمية في كثير من الاحيان ، ويتكئون على بريخت في محاولاتهم اوارهاصاتهم التنظيرية لمسرح ذى هوية عربية من حيث الشكل ومن حيث المضمون . وهي امور تكاد تكون سطحية لدى نقادنا في الحقيقة ، لان التعامل مع النص او العرض المسرحي بالروح الملحمية العميقة يقتضي من الناقد ان يتساءل - على سبيل المثال - عما اذا كانت المسرحية قد حققت هدفها التحريضي ؟ وهل نجح مؤلفها ومخرجها في توظيف وسائل التغريب ؟ وهل صدرت في جوهرها عن الاسلوب الديالكتيكي ؟ وهل تحقق كسر الايهام ؟

وعلى المستوى التطبيقي تجلت ملامح بريخت اكثر عمقا - اذا استثنينا بعض الاعمال التي كانت سمات فن بريخت فيها سطحية وخارجية غير متآلفة مع السمات الاخرى الدرامية

او التي تمت بصلة ما الى " اللامعقول " - في النصوص المسرحية . وتتمثل تلك الملامح فيما يلي :

١- الالتزام بالشكل المفتوح الذى يمكن ان يستوعب كل ابعاد الظاهرة الواقعية او الموضوع المعالج ، وهذا خلافا للشكل الدرامي التقليدى الذى يعتمد على خلية واحدة لا تستطيع ان تحتوى كل جوانب تلك الظاهرة او هذا الموضوع .

٢- تقطيع الاحداث الى خلايا صغيرة تحافظ كل منها على قدرتها الحياتية في حدود معينة مع الحرص على انفصالها وتكاملها في الوقت ذاته ، وذلك تلافيا لتعامل المتفرج مع العرض المسرحي بطاقته العاطفية بدلا من طاقته العقلية او الذهنية .

٣- تقديم " الحدوتة " في سياق البرهنة على صحة مقولة ما ، او ايصال رسالة معينة الى المتفرجين ، بدلا من اتخاذ تلك " الحدوتة " هدفا في حد ذاتها .

٤- النزعة الروائية التي تتمثل في الميل الى تقديم الاحداث بواسطة السرد اكثر من التشخيص . وهذا لا ينطبق على الاحداث التاريخية فحسب ، بل ينطبق ايضا على الاحداث الواقعية المعاصرة .

٥- النزعة التعليمية التي تتمثل في الحرص على اقناع المتفرج بمقولة ما .

٦- العمل بالحجة بدلا من العمل بالايحاء ، واتخاذ الحوار وسيلة للاقناع بفكرة معينة او اثارة ادراك المتفرج واستفزازه ، بدلا من اتخاذه وسيلة لدفع حركة الصراع الى القمة او النهاية .

٧- السعي الى تغيير العالم عن طريق تغيير وعي المتفرج بدلا من السعي الى " التطهير " على نحو ما نجد في المسرح التقليدى .

ويتم تحقيق هذا الهدف بوسائل نحصرها في شحن المتفرج بالايمان الضرورى لتغيير الواقع ، واختيار مواضيع متعلقة بالواقع العربي ، واظهار العالم قابلا للتغيير بكل سماته الاجتماعية والانسانية ، واظهار الواقع في صورة غير مألوفة ، اى اظهاره مغربا ، مما يدعو الى التفكير في اصلاحه وجعله طبيعيا .

٨- الحرص على تحقيق الامتاع في المسرح الى جانب الافادة . وقد حاول المسرحيون الملحميون العرب ان يكسروا حدة التعليمية باللجوء الى الجدل ، و " الحدوتة " الطريفة ، والتغريب المضحك .

٩- الحرص - غالبا - على توظيف التغريب بحيث يكون وسيلة لتغيير العالم ولا يتخذ غاية في حد ذاته او يسخر للتعبير عن استحالة العالم .

١٠- الاهتمام بالعناصر التاريخية في الشخصية المسرحية وعدم الحرص على ابراز العناصر الانسانية الثابتة او الشمولية .

١١- توظيف اللافتات والوثائق والافلام والديكور والغناء والشعر توظيفا ملحميا ، بحيث تكون متميزة في اطار العرض المسرحي ومتكاملة في الوقت ذاته .

١٢- السعي الى كسر ما يسمى " الجدار الرابع " ، ومد جسور بين قاعة المتفرجين وخشبة المسرح ، بطرق مباشرة احيانا ، وبطرق غير مباشرة احيانا اخرى .

١٣- الدوافع غالبا ما يحددها الوجود الاجتماعي والمادي وليس الوجود الفكري .

* * *

واذا كان مسرحيونا قد تأثروا ببريخت فان هذا لا يعني ابدا انهم فقدوا اصالتهم بل على العكس من ذلك فانهم ظلوا محافظين على تلك الاصالة التي نلمسها في تقديم مضامين نابعة من الواقع العربي المعاصر او المعيش ، وفي محاولته رصد ابعاد الظواهر والمواضيع المعالجة بشمولية وموضوعية ، وفي الجنوح الى تقديم روءيا متماسكة ومتميزة في آن واحد . الا ان تلك المضامين التي قدمها مسرحيونا يغلب عليها طابع الآنية .

هذا عن اصالة الروءيا . اما عن اصالة الشكل فاننا نلمسها في تنويع اساليب التغريب وتبديد الوهم والتقطيع وغير ذلك من الجزئيات الشكلية التي لا يحرص عليها كتابنا - غالبا - بقدر ما يحرصون على فعالية الجوهر الذي يسهم في تغيير الواقع . وهذا لا يعني ابدا اهمال تلك الشكليات .

* * *

اعتقد انه يجب الا نعامل الشكل المسرحي الملحمي كما نعامل الاشكال الاخرى التي ما فتئت اوربا تلقي بها على شواطئنا ، فنتهافت على احتضانها والترويج لها احيانا دون مراعاة لطبيعة بيئتنا الاجتماعية والثقافية . ان الشكل المسرحي الملحمي ، بما يمتاز به من خصائص فنية ، ينسجم مع تراثنا الشعبي ، ويستطيع ان يستجيب لما نصبو اليه من تعميق في الوعي العربي ، كما يستطيع ان يستوعب الحياة العربية - بمختلف اوجهها - التي

اصبحت معقدة الى حد بعيد ،على اثر احتكاكنا بالحضارة والثقافة الغربيتين ، وتطـــور مفاهيمنا ، ويستطيع ايضا ان يستفز ذهن سواد الشعب ، ويشعره بضرورة الحوار وتحمـــل مسؤليته المصيرية . هذا فضلا عن كون هذا الشكل يقدم لنا حلولا لبعض مشكلاتنـــــا المسرحية ،كمشكلة النخبوية ، ومشكلة أداة التعبير .

وبعد ، فهل نحن نريد أن نخلق من "الحبة قبة" ؟ هل نحن نبالغ في تأكيد ضرورة الشكل المسرحي الملحمي لدينا ؟ لعلنا لا نبالغ ولا نتنكب جادة الصواب اذا وضعنا في اعتبارنا ان دور الشعر يتقلص ، مفسحا المجال لدور المسرح الفعال بوجه خاص ، ولدور الانواع الادبية القصصية بوجه عام .

*****

الفهــــارس

الكتـــــب

"" قائمة النصوص العربيـــــة ""

==========

ابو الهيجاء ، نواف : نهار خليلي . طبع جمعية المسرح العربي الفلسطينـــي . دمشق ١٩٧٠ .

ابو الهيجاء ، نواف : التصفية . منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي . دمشق ١٩٧٢.

ادريس ، د . يوسف : نحو مسرح عربي ، دار الوطن العربي . بيروت ١٩٧٤ .

ادريس ، د . يوسف : الفرافير . دار غريب للطباعة . القاهرة ١٩٧٧.

ادريس ، د . سهيل : زهرة من دم . مجلة الاداب . ع . آذار (مارس) . بيروت ١٩٦٩.

اخلاصي ، وليد : الصراط . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق ١٩٧٦

اخلاصي ، وليد : سبعة أصوات خشنة . منشورات وزارة الثقافة والارشـــاد القومي . دمشق ١٩٧٨.

اخلاصي ، وليد : سهرة ديموقراطية على الخشبة . منشورات اتحاد الكتـــاب العرب . دمشق ١٩٧٩.

اخلاصي ، وليد : مسرحيتان عن قتل العصافير . (فرح شرقي ، ومقـــام ابراهيم وصفية) . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق ١٩٨١.

بلبل ، فرحان : العشاق لا يفشلون . منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي . دمشق ١٩٧٧.

بلبل ، فرحان : لا تنظر من ثقب الباب . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق ١٩٧٨.

بلبل ، فرحان : العيون ذات الاتساع الضيق . منشورات اتحاد الكتـــاب العرب . دمشق ١٩٨٠.

بلبل ، فرحان : لا ترهب حد السيف ، مجلة الاقلام . عدد خاص بالمسرح العربي المعاصر . ع٦ . بغداد ١٩٨٠.

بلبل ، فرحان : القرى تصعد الى القمر . دار الكلمة للنشر . بيروت ١٩٨٠

بلبل ، فرحان	:	الجدران القرمزية . منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي دمشق ١٩٨٠.
بلبل ، فرحان	:	ثلاث مسرحيات غير محايدة . دار الحقائق . الطبعة الاولى . بيروت ١٩٨١.
بلبل ، فرحان	:	الممثلون يتراشقون الحجارة . مكتبة ودار نشر وتوزيع ميسلون . دمشق . بدون تاريخ .
بسيسو ، معين	:	الأعمال المسرحية . دار العودة . الطبعة الاولى . بيروت ١٩٧٩.
الجزائري ، غسان ماهر	:	عالم واسع فسيح الأرجاء . منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي . دمشق ١٩٧٠.
الحكيم ، توفيق	:	اهل الكهف . المطبعة النموذجية . القاهرة ١٩٣٣.
الحكيم ، توفيق	:	بجماليون . المطبعة النموذجية . القاهرة ١٩٤٢.
الحكيم ، توفيق	:	زهرة العمر . المطبعة النموذجية . القاهرة ١٩٤٣.
الحكيم ، توفيق	:	سليمان الحكيم . المطبعة النموذجية . القاهرة ١٩٤٣.
الحكيم ، توفيق	:	الملك أوديب . المطبعة النموذجية . القاهرة ١٩٤٩.
الحكيم ، توفيق	:	مسرح المجتمع . المطبعة النموذجية . القاهرة ١٩٥٠.
الحكيم ، توفيق	:	الصفقة . المطبعة النموذجية . القاهرة ١٩٥٦.
الحكيم ، توفيق	:	المسرح المنوع (مجلد يضم بين دفتيه احدى وعشرين مسرحية) . المطبعة النموذجية . القاهرة ١٩٥٦.
الحكيم ، توفيق	:	السلطان الحائر . المطبعة النموذجية . القاهرة ١٩٦٠.
الحكيم ، توفيق	:	شهرزاد . دار الكتاب اللبناني . بيروت ١٩٧٣.
حبيبي ، اميل	:	لكع بن لكع . دار الفارابي . بيروت ١٩٨٠.
دياب ، محمود	:	ليالي الحصاد . سلسلة " مسرحيات عالمية " . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . القاهرة ١٩٧٠.
دياب ، محمود	:	باب الفتوح . الهيئة المصرية العامة للكتاب . سلسلة "مسرحيات عالمية مختارة " . القاهرة ١٩٧٤.
رشدى ، رشاد	:	مسرح رشاد رشدى . الهيئة المصرية العامة للكتاب . جزآن القاهرة ١٩٧٨.

رضوان ،فتحي : دموع ابليس . دار المعارف بمصر . القاهرة ١٩٥٦ .

رضوان ،فتحي : ناظر وقف سلسلة " مسرحيات مختارة " . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧٣ .

الشرقاوي ،عبد الرحمن : الفتى مهران . الدار القومية للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٦ .

شوقي ، احمد : مجنون ليلى . شركة فن الطباعة . القاهرة . بدون تاريخ

عبد الصبور ،صلاح : ديوان صلاح عبد الصبور . دار العودة . المجلد الاول ، الطبعة الاولى . بيروت ١٩٧٢ .

عصمت ،رياض : الحداد يليق بأنتيغون . دار المسيرة . الطبعة الاولى . بيروت ١٩٧٨ .

عاشور ،نعمان : رفاعة الطهطاوي او بشير التقدم . سلسلة " مسرحيات مختارة " . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧٤

عاشور ،نعمان : مسرح نعمان عاشور . الهيئة المصرية العامة للكتاب . الجزء الاول . القاهرة ١٩٧٤ .

العاني ،يوسف : عشر مسرحيات من يوسف العاني . الموسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت ١٩٨١ .

فرج ،ألفريد : سليمان الحلبي . دار الكاتب العربي للطباعة والنشر . الطبعة الثانية . القاهرة ١٩٧٩ .

فرج ،ألفريد : النار والزيتون . مجلة " المسرح " ع ٦٩ . القاهرة ١٩٧٠

فرج ،ألفريد : الزير سالم . دار الفارابي . بيروت ١٩٧٥ .

فرج ،ألفريد : حلاق بغداد (كوميديا خيالية في حكايتين) . دار الفارابي . بيروت ١٩٧٥ .

فياض ،توفيق : بيت الجنون . الموسسة العربية للدراسات والنشر . الطبعة الثالثة . بيروت ١٩٧٩ .

محفوظ ،عصام : ١١ قضية ضد الحرية . دار القدس . بيروت ١٩٧٥ .

مردم بك ،عدنان : دير ياسين . موسسة الرسالة . الطبعة الاولى . بيروت ١٩٧٨ .

النحاس ،سالم : الانتخابات . دار الفارابي . بيروت ١٩٨١ .

ونوس ،سعد الله : سهرة مع أبي خليل القباني . دار الآداب . الطبعة الثانية . بيروت ١٩٧٧ .

ونوس ،سعد الله : الملك هو الملك . دار ابن رشد . الطبعة الاولى . بيروت ١٩٧٧ .

ونوس ،سعد الله : الفيل يا ملك الزمان ، ومغامرة رأس المملوك جابر . دار الآداب . الطبعة الثانية . بيروت ١٩٧٧ .

ونوس ،سعد الله : حفلة سمر من أجل ٥ حزيران . دار الآداب . بيروت بدون تاريخ .

ونوس ،سعد الله : مأساة بائع الدبس الفقير . دار الآداب . الطبعة الاولى . بيروت ١٩٧٨ .

ونوس ،سعد الله : فصد الدم . دار الآداب . الطبعة الاولى . بيروت ١٩٧٨

وهبي ،يوسف : عشت ألف عام (مذكرات ذاتية) . دار المعارف بمصر . ثلاثة أجزاء . القاهرة ١٩٧٣ .

وهبة ،سعد الدين : الوزير شال التلاجة ومسرحيات أخرى . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٨٠ .

مؤلف مجهول : ألف ليلة وليلة . الطبعة الكاثوليكية . الطبعة الثالثة . الجزء الثاني . بيروت ١٩٢٨ .

مؤلف مجهول : ألف ليلة وليلة . دار العودة . جزآن . بيروت . بدون تاريخ .

مؤلف مجهول : نصوص من خيال الظل . جمعها وقدم لها د . سلمان قطاية . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق ١٩٧٧ .

****

"" قائمة الدراسات العربية ""

ابن ذريل ،عدنان : المسرح السوري منذ أبي خليل القباني الى اليوم . مكتبة دمشق للتوزيع . دمشق ١٩٧١.

ابن ذريل ،عدنان : مسرح علي عقلة عرسان . مطبعة الكاتب العربي . دمشق ١٩٨٠.

البحرة ، نصر الدين : أحاديث وتجارب مسرحية . منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ١٩٧٧.

بوشعير ، الرشيد : الواقعية في أدب يوسف ادريس . رسالة مخطوطة قدمت لنيل درجة "الماجستير" من جامعة دمشق عام ١٩٧٩ - ١٩٨٠.

حمادة ،د . ابراهيم : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية . دار الشعب . القاهرة ١٩٧١.

حمودة ،د . عبد العزيز : مسرح رشاد رشدى . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧٢.

الحاني ،د . ناصر : المصطلح في الادب الغربي . منشورات المكتبة العصرية . صيدا . بيروت ١٩٦٨.

الحكيم ،توفيق : قالبنا المسرحي . المطبعة النموذجية . القاهرة ١٩٦٧.

الحكيم ،توفيق : التعادلية . المطبعة النموذجية . القاهرة ١٩٥٥.

خشبة ، سامي : قضايا معاصرة في المسرح . مطبعة الجمهورية . بغداد ١٩٧٢.

الخياط ،محسن : المسرح الذى نريده . منشورات الكتاب والتوزيع والاعلان والطابع . سلسلة "كتاب الشعب" .ع ٢ طرابلس - (ليبيا) ١٩٨٢.

الخطيب ،د . حسام : سبل المؤثرات الاجنبية واشكالها في القصة السورية . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق ١٩٧٤.

الخطيب ،د . حسام : ملامح في الادب والثقافة واللغة . مطبعة وزارة الثقافة والارشاد القومي . دمشق ١٩٧٧.

الخطيب ،د . حسام : الادب المقارن (الجزء الاول) . مديرية الكتب الجامعية. مطبعة الانشاء . دمشق ١٩٨٢ .

الدسوقي ،د . عمر : المسرحية (نشأتها وتاريخها واصولها) . دار الفكر العربي . ط ٥ . القاهرة ١٩٧٠ .

رشدى ،د . رشاد : فن القصة القصيرة . دار العودة . ط ٢ . بيروت ١٩٧٥

الراعي ،د . علي : المسرح في الوطن العربي . سلسلة "عالم المعرفة" . عدد يناير . وزارة الاعلام . الكويت ١٩٨٠ .

الراعي ،د . علي : فنون الكوميديا من خيال الظل الى نجيب الريحاني . سلسلة "كتاب الهلال" . ع ٢٤٨ . القاهرة ١٩٧١ .

الزبيدى ،د . علي : المسرحية العربية في العراق . معهد البحوث والدراسات العربية . مطبعة الرسالة . القاهرة ١٩٦٧ .

السلاوى ، أديب : المسرح المغربي من أين والى أين ؟ منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي . دمشق ١٩٧٥ .

طحان ،د . ريمون : الادب المقارن والادب العام . سلسلة "المكتبة الجامعية" ع ١ . دار الكاتب اللبناني . الطبعة الاولى . بيروت١٩٧٢

عوض ،د . لويس : دراسات عربية وغربية . دار المعارف بمصر . القاهرة ١٩٦٥ .

عوض ،د . لويس : الثورة والادب . دار الكاتب العربي للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٧ .

عصمت ،رياض : البطل التراجيدى في المسرح العالمي . الطبعة الاولى . دار الطليعة . بيروت ١٩٨٠ .

عصمت ،رياض : ضوء المتابعة . منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي . دمشق ١٩٨٣ .

عرسان ،علي عقلة : سياسة في المسرح . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق ١٩٧٨ .

عرسان ،علي عقلة : الظواهر المسرحية عند العرب . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق ١٩٨١ .

عبود ،حنا : مسرح الدوائر المغلقة . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق ١٩٧٨ .

العاني ،يوسف : التجربة المسرحية : معايشة وانعكاسات . دار الفارابي بيروت ١٩٧٩ .

العالم ،محمود امين : الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر . دار الآداب . بيروت ١٩٧٣ .

العالم ،محمود أمين : توفيق الحكيم المفكر الفنان . دار القدس . سلسلة "المعارف الحديثة" . ع ٣ . ط ١ . بيروت ١٩٧٥ .

العشري ،فتحي : دقات المسرح . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧٣ .

العريس ،ابراهيم : الكتابة في الزمن المتغير . دار الطليعة . الطبعة الاولى . بيروت ١٩٧٩ .

فرج ،ألفريد : دليل المتفرج الذكي الى المسرح . سلسلة "كتاب الهلال" ع ١٧٩ . دار الهلال . القاهرة ١٩٦٦ .

قطاية ،د . سلمان : المسرح العربي من أين والى أين ؟ منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق ١٩٧٢ .

مندور ،د . محمد : في المسرح المصري المعاصر . دار نهضة مصر للطبع والنشر . القاهرة ١٩٧١ .

مندور ،د . محمد : في المسرح العالمي . دار نهضة مصر للطباعة والنشر . القاهرة . بدون تاريخ .

مندور ،د . محمد : في الادب والنقد . دار نهضة مصر للطبع والنشر . ط ٥ . القاهرة . بدون تاريخ .

مندور ،د . محمد : مسرح توفيق الحكيم . دار نهضة مصر للطبع والنشر .ط٢ . القاهرة . بدون تاريخ .

مكاوي ،د . عبد الغفار : المسرح الملحمي . سلسلة "كتابك" . دار المعارف . القاهرة ١٩٧٧ .

ماهر ،د . مصطفى : صفحات خالدة من الادب الالماني (منذ البداية حتى العصر الحاضر) . دار صادر . بيروت ١٩٧٠ .

معلا ،نديم محمد : الجدران الاربعة (دراسات تطبيقية في المسرح) . منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي . دمشق ١٩٨٠ .

النقاش ،رجاء : مقعد صغير امام الستار . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . القاهرة ١٩٧١ .
هلال ،د . محمد غنيمي : الادب المقارن . دار العودة ـ دار الثقافة . ط ٥ . بيروت . بدون تاريخ .

======
======

"" قائمة النصوص المترجمـــة ""

اوكاسي ، شون : جونو والطاووس . ترجمة علي جمال الدين عزت . مراجعة د . عبد الله عبد الحافظ . سلسلة روائع المسرح العالمي ع ٢١ . الشركة التعاونية للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦١

اسخيل : حاملات القرابين . ترجمة د . لويس عوض . دار المعارف بمصر . القاهرة ١٩٦٨ .

ابسن ، هنريك : الاشباح . ترجمة عبد الحميد سرايا . مطبعة نهضة مصر القاهرة ١٩٥٦ .

بريخت ، برتولد : دائرة الطباشير القوقازية . ترجمة د . عبد الرحمن بدوى . سلسلة " روائع المسرح العالمي " . المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر . القاهرة ١٩٦٣ .

بريخت ، برتولد : الانسان الطيب في ستشوان . ترجمة د . عبد الرحمن بدوى . مكتبة النهضة المصرية . القاهرة ١٩٦٥ .

بريخت ، برتولد : قصائد من برتولد بريخت . ترجمة د . عبد الغفار مكاوى . دار الكاتب العربي للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٧ .

بريخت ، برتولد : الام . ترجمة نبيل حفار . دار الفارابي . بيروت ١٩٧٥

بريخت ، برتولد : القرار . ترجمة محمد عيتاني . سلسلة " دليل المناضل ". دار ابن خلدون . الطبعة الاولى . بيروت ١٩٧٧ .

بريخت ، برتولد : حياة غاليليه . ترجمة بكر الشرقاوى . دار الفارابي . ط ٢ بيروت ١٩٧٩ .

بريخت ، برتولد : رجل برجل . ترجمة نبيل حفار . دار الفارابي . بيروت ١٩٧٩ .

بريخت ، برتولد : الاخوة هوراس والاخوة كورياس . ترجمة سعيد حورانية . دار الفارابي . بيروت ١٩٧٩ .

بريخت ، برتولد : جان دارك قديسة المسالخ . ترجمة نبيل حفار . مراجعة سعد الله ونوس . دار الفارابي . بيروت ١٩٨١ .

بريخت ،برتولد : توراند وت (او موئتمر غاسلي الادمغة) . ترجمة نبيل حفار . مراجعة سعدالله ونوس . دار الفارابي . بيروت ١٩٨١ .

بريخت ،برتولد : السيد بونتيلا وتابعه ماتي . ترجمة د . عبد الغفار مكاوى . سلسلة "المسرح العالمي" . ع ٢١ . الدار القومية للطباعة والنشر . القاهرة . بدون تاريخ .

بيكيت ، صموئيل : في انتظار غودو . ترجمة د . فايز اسكندر . كتاب "مسرح العبث" . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . القاهرة ١٩٧٠ .

بيراند يللو ،لويجي : هنرى الرابع . ترجمة محمد اسماعيل محمد . الدار القومية للطباعة والنشر . سلسلة "مسرحيات عالمية" . القاهرة ١٩٦٦ .

بيراند يللو ،لويجي : ست شخصيات تبحث عن موئلف . ترجمة/محمد اسماعيل محمد . سلسلة "روائع المسرح العالمي" . ع ١٤ . الشركة التعاونية للطباعة والنشر . القاهرة . بدون تاريخ .

تشيكوف ،انطون : الخال فانيا . ترجمة ابراهيم شكر . دار الفارابي . بيروت ١٩٧٩ .

تشيكوف ،انطون : بستان الكرز . ترجمة محمد طاهر الجبلاوى . مراجعة ابراهيم زكي خورشيد . مكتبة النهضة المصرية . الطبعة الاولى . القاهرة ١٩٤٨ .

سوفوكل : اوديب ملكا . ترجمة د . طه حسين . كتاب "من الادب التمثيلي اليوناني" . دار العلم للملايين . ط ٢ .بيروت ١٩٧٨ .

شكسبير ،وليم : هاملت . ترجمة د . جبرا ابراهيم جبرا . الموئسسة العربية للدراسات والنشر . ط ٥ . بيروت ١٩٧٩ .

لوركا ،فيد يريكو غرسيه : بيت برناردا ألبا . ترجمة د . محمود علي مكي . مراجعة د . حسين موئنس . سلسلة "روائع المسرح العالمي" . ٢٣٤ . الشركة التعاونية للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٢

يونسكو ،يوجين : الكراسي . ترجمة د . نعيم عطية . كتاب "مسرح العبث" الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . القاهرة ١٩٧٠ .

" قائمة الدراسات المترجمة "

آرتو ،أنتونان : المسرح وقرينه . ترجمة د . سامية احمد اسعد . دار النهضة العربية . القاهرة ١٩٧٣ .

أرسطو طاليس : كتاب أرسطو طاليس في الشعر (فن الشعر) ترجمة د . شكرى محمد عياد . دار الكاتب العربي للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٧ .

أوين ،فرد ريك : برتولد بريخت : حياته ،فنه ،وعصره . ترجمة ابراهيم العريس . دار ابن خلدون . الطبعة الاولى . بيروت ١٩٨١ .

بريخت ، برتولد : نظرية المسرح الملحمي . ترجمة د . جميل نصيف . منشورات وزارة الاعلام . سلسلة "الكتب المترجمة" . ع ١٦ . دار الحرية للطباعة . بغداد ١٩٧٣ .

بريخت ،برتولد : الفنون والثورة . ترجمة ابراهيم العريس . سلسلة " دليل المناضل " . دار ابن خلدون . الطبعة الاولى . بيروت ١٩٧٥ .

بريخت ،برتولد : المنطق الصغير في المسرح . ترجمة د . احمد الحمو . مجلة " الآداب الاجنبية " . عدد تشرين اول ،دمشق ١٩٧٥ .

باورز ،فوبيون : المسرح في الشرق . ترجمة احمد رضا . دار الكاتب العربي للطباعة والنشر . القاهرة . بدون تاريخ .

برجسون ،هنرى : الضحك (بحث في دلالة الضحك) . ترجمة د . سامي الدروبي . والدكتور عبد الله عبد الدايم . دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر . دمشق ١٩٦٤ .

بروستاين ،روبرت : المسرح الثورى (دراسات في الدراما الحديثة من ابسن الى جان جينيه) . ترجمة عبد الحليم البشلاوى . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . القاهرة . بدون تاريخ .

بنجامان ،فالتر : بريخت . ترجمة اميرة الزين . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . سلسلة "اعلام الفكر العالمي". الطبعة الاولى . بيروت ١٩٧٤ .

بارت ،رودى : الدراسات العربية الاسلامية في الجامعات الالمانية . ترجمة د . مصطفى ماهر . دار الكتاب العربي للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٧ .

بوتيتسيفا ،تمارا ألكساندروفنا : الف عام وعام على المسرح العربي . ترجمة توفيق المؤذن دار الفارابي . الطبعة الاولى . بيروت ١٩٨١ .

توشار ،بيير آجيه : المسرح وقلق البشر . ترجمة د . سامية احمد اسعد . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . القاهرة ١٩٧١ .

زوندى ،بيتر : نظرية الدراما الحديثة . ترجمة د . احمد حيدر . طبعة وزارة الثقافة والارشاد القومي . دمشق ١٩٧٧ .

ستيان ، ج . ل : الطهاة السوداء . ترجمة منير صلاحي الاصبحي . منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي . دمشق ١٩٧٦ .

ستانسلافسكي ، قسطنطين : اعداد الممثل . ترجمة د . محمد زكي العشماوى . دار نهضة مصر للطبع والنشر . القاهرة ١٩٧٧ .

سارتر ،جان بول : ما الادب ؟ ترجمة د . محمد غنيمي هلال . مكتبة الانجلو المصرية . القاهرة ١٩٦١ .

غولدمان ،لوسيان : المادية الديالكتيكية وتاريخ الادب والفلسفة . ترجمة نادر ذكري . دار الحداثة . الطبعة الاولى . بيروت ١٩٨١ .

فرويد ،سيجموند : قلق في الحضارة . ترجمة جورج طرابيشي . دار الطليعة الطبعة الثانية . بيروت ١٩٧٩ .

فرويد ، سيجموند : الهذيان والاحلام في الفن . ترجمة جورج طرابيشي دار الطليعة . الطبعة الاولى . بيروت ١٩٧٨ .

فرويد ،سيجموند : التحليل النفسي والفن (دافنشي - دوستويفسكي) . ترجمة سمير كرم . دار الطليعة . ط ٢ . بيروت ١٩٧٩ .

فيشر ، ارنست : ضرورة الفن . ترجمة اسعد حليم . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . القاهرة ١٩٧١ .

فيلار ، جان : حول التقاليد المسرحية . ترجمة سعد الله ونوس . منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي . دمشق ١٩٧٦ .

لوكاتش ، جورج : دراسات في الواقعية الاوربية . ترجمة امير اسكندر . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧٢ .

لوكاتش ، جورج : معنى الواقعية المعاصرة . ترجمة د . امين العيوطي . دار المعارف بمصر . القاهرة ١٩٧١ .

موسسن ، كاترين : غوتة والف ليلة وليلة . ترجمة د . احمد الحمو . منشورات وزارة التعليم العالي . دمشق ١٩٨٠ .

مايرخولد ، فسيفولود : في الفن المسرحي . ترجمة د . شريف شاكر . دار الفارابي . الطبعة الاولى . ج ٢ . بيروت ١٩٧٩ .

ويليك ، رينيه ـ واوستن ، وارين : نظرية الادب . ترجمة محي الدين صبحي . مراجعة د . حسام الخطيب . المجلس الاعلى للآداب والفنون والعلوم الاجتماعية . طبعة خالد الطرابيشي . ط ٣ . دمشق ١٩٧٢ .

****

مقدمـات الكتـــب

"* مقدمات عربيـــة *"

بلبل ،فرحان : مقدمة " القرى تصعد الى القمر " . دار الكلمة للنشر . الطبعة الاولى . بيروت ١٩٨٠ .

بدوي ،د . عبد الرحمن : مقدمة "الانسان الطيب في ستشوان "لبريخت . مكتبة النهضة المصرية . القاهرة ١٩٦٥ .

حفار ،نبيل : مقدمة "جان دارك قديسة المسالخ "لبريخت . دار الفارابي . بيروت ١٩٨١ .

الحكيم ،توفيق : مقدمة "بجماليون " . المطبعة النموذجية . القاهـــرة ١٩٤٢ .

الحكيم ،توفيق : مقدمة "الملك اوديب " . المطبعة النموذجيـــــة . القاهرة ١٩٤٩ .

دودو ،د . ابو العيد : مقدمة "مسرحية بادن لتعليم الموافقة "لبريخت . الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ١٩٧٦ .

عوض ،ريتا : بيت الجنون مسرحية فلسطينية رائدة . ملحق " بيـت الجنون " لتوفيق فياض ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر . الطبعة الثالثة . بيروت ١٩٧٩ .

عثمان ،د . احمد : مقدمة "هرقل فوق جبل اوتيا " لسينيكا . سلسلــــة " من المسرح العالمي " . ع ١٣٨ . وزارة الاعـــلام الكويت ١٩٨١ .

عيتاني ، محمد : مقدمة "القرار "لبريخت . سلسلة "دليل المناضل " . دار ابن خلدون . الطبعة الاولى . بيروت ١٩٧٧ .

فرج ،ألفريد : مقدمة "سليمان الحلبي " . دار الكاتب العربـــــي للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٩ .

فرج ،ألفريد : مقدمة " النار والزيتون " . مجلة "المسرح " . ع ٦٩ القاهرة ١٩٨٠ .

قصاب ،حسن نجاة : برتولد بريخت والعمل المسرحي . مقدمة "القيثـــارة الصغيرة للعمل المسرحي " . مجلة "المعرفة " ع ٥ . دمشق ١٩٦٣ .

مكاوى ،د . عبد الغفار : مقدمة " قصائد من برتولد بريخت " . دار الكاتب العربي للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٧ .

مكاوى ،د . عبد الغفار : مقدمة " السيد بونتيلا وتابعه ماتي " . لبريخت سلسلة " مسرحيات عالمية " . ع ٢١ . الدار القومية للطباعة والنشر . القاهرة . بدون تاريخ .

ونوس ،سعد الله : مقدمة " مغامرة رأس المملوك جابر " . دار الآداب . ط ٢ . بيروت ١٩٧٧ .

" مقدمات اجنبية "
========

بريخت ،برتولد : مقدمة " رجل برجل " . ترجمة نبيل حفار . دار الفارابي . بيروت ١٩٧٩ .

المقـــــالات

"" مقالات عربيـــــة ""

أردش ، سعد	:	مسرح الحكواتي وازمة المسرح العربي . مجلة "العربي" عدد آذار . الكويت ١٩٨٠
اردش ،سعد	:	المخرج في المسرح العربي المعاصر . مجلـــــة "الاقلام" . ع ٦ . بغداد ١٩٨٠.
اردش ،سعد	:	دائرة الطباشير القوقازية ،محاولة لتحقيق الاستيعاب المصري لمسرح بريخت . مجلة "المسرح والسينما" . ع ٢٨ . القاهرة ١٩٦٨.
اردش ،سعد	:	تجربتي مع مسرح بريخت . مجلة "المجلة" . ع ١٢٣ القاهرة ١٩٦٧.
ادونيس ،	:	خواطر / نقائض في المسرح العربي . الحيـــــاة المسرحية . ع ٢ . دمشق ١٩٧٧.
اسكندر ،د. امير	:	دائرة الطباشير القوقازية . مجلة "المسرح" . ع ٢٩ . القاهرة ١٩٦٩.
برشيد ،عبد الكريم	:	في التصور المستقبلي لتعريب المسرح العربي . مجلـــة "الاقلام" . ع ١٠ بغداد ١٩٨٠.
بلبل ،فرحان	:	الادب المسرحي في سورية (القسم الثاني) . الحياة المسرحية . ع ٧-٨ دمشق ١٩٧٩.
بلبل ،فرحان	:	شخصية المؤلف المسرحي العربي وتأثره بالتيـــــارات المسرحية العالمية . مجلة "الحياة المسرحية" . ع٢ دمشق ١٩٧٧.
تحرير مجلة "الحياة المسرحية"	:	فرقة مسرح الحكواتي وتجربة روجيه عساف . ع ٩ .دمشق ١٩٧٩.
تحرير مجلة "الطريق"	:	اول لقاء بين بريخت والقارئ العربي . الطريـــــق . ع٥-٦ . بيروت ١٩٧٧.
حفار ،نبيل	:	ثلاث حكايات والاقتراب من المسرح الجوال . الحياة المسرحية . ع١١-١٢ . دمشق ١٩٨٠.

حفار ،نبيل	:	برتولد بريخت ،حياته واعماله . الحياة المسرحية . ع ٤-٥ . دمشق ١٩٧٨ .
حمزة ،معشوق	:	الملك هو الملك مرة اخرى . ملحق "الثورة" الثقافي السنة الثانية . ع ٣٤ . دمشق ١٩٧٧ .
حمودة ،د . عبد العزيز	:	ملاحظات حول اخراج بريخت . مجلة "المسرح" . ع٢٩ القاهرة ١٩٦٩ .
الحمو ،د . احمد	:	الملك هو الملك ام الرجل هو الرجل ؟ مجلة "الموقف الادبي" . ع ٨٦ . دمشق ١٩٧٨ .
خزندار ،شريف	:	خواطر حول المسرحين الشعبي والتوجيهي . مجلة "المعرفة" . ع ٣٤ . دمشق ١٩٦٤ .
رفاعية ،ياسين	:	موسم المسرح في سورية (١٩٦٣-١٩٦٤) مجلة "المعرفة" . ع ٣٤ . دمشق ١٩٦٤ .
الراهب ،د . هاني	:	الملك هو الملك ،كيف استيقظ هاملت ؟ ملحق "الثورة" الثقافي . ع ٤٧ السنة الثانية . دمشق١٩٧٨
سوداني ،فاضل	:	المسرح السياسي . مجلة "الحياة المسرحية" . ع ١١-١٢ . دمشق ١٩٨٠ .
سرور ،نجيب	:	حيرة النقد المسرحي بين الشكل والمضمون . مجلة "المسرح" . عدد اكتوبر . القاهرة ١٩٦٧ .
الساجر ،فواز	:	نحو مسرح عربي اصيل . مجلة "الاقلام" . ع ١٠ . بغداد ١٩٨٠ .
السكرى ،د . شوقي	:	مناهج البحث في الادب المقارن . مجلة "عالم الفكر" ع ٣ . مجلد ١١ . وزارة الاعلام . الكويت ١٩٨٠ .
شيا ،د . محمد	:	الادب والفن والفلسفة . مجلة الفكر العربي . عدد خاص بنظرية الادب والنقد الادبي . ع ٢٥ . س ٤ بيروت ١٩٨٢ .
عصمت ،رياض	:	مسرحنا العربي بين الابداع والاتباع . الحياة المسرحية . ع ٢ . دمشق ١٩٧٧ .

عيد ،د . كمال : الاصول الفكرية عند بريخت بين التخلخل والاستمرار . مجلة "الثقافة العربية" . عدد اكتوبر . طرابلس (ليبيا) ١٩٧٨ .

عيد ،د . كمال : مسرح نعمان عاشور والواقعية . مجلة "الاقلام" . ع ٦ بغداد ١٩٨٠ .

عبد القادر ،فاروق : الصدق التاريخي والصدق الفني في مأساة الحلاج . مجلة المسرح . ع ٤٥ القاهرة ١٩٦٧ .

عاشور ،نعمان : المسار الاصيل لمسرحنا المعاصر . مجلة "المسرح" . عدد اكتوبر . القاهرة ١٩٦٧ .

العماري ،د . لميس : برتولد بريخت والمسرح في العالم الثالث . مجلة "الموقف الادبي" . ع ١٢٧ . تشرين الثاني . دمشق ١٩٨١ .

قرشولي ،د . عادل : برتولد بريخت في المرآة العربية . الحياة المسرحية . ع ١٣ دمشق ١٩٨٠ .

قرشولي ،د . عادل : برتولد بريخت في المرآة العربية . الحياة المسرحية . ع ١٤ . دمشق ١٩٨٠ .

قرشولي ،د . عادل : برتولد بريخت في المرآة العربية . الحياة المسرحية . ع ١١-١٢ . دمشق ١٩٨٠ .

قرشولي ،د . عادل : لماذا اتجه برتولد بريخت الى المسرح التعليمي ؟ كتاب "مسرح التغيير في منهج برتولد بريخت" مطبعة الحجاز . دمشق . بدون تاريخ .

كرومي ،د . عوني : تجربتي في المسرح . مجلة "الاقلام" . ع ٨ . بغداد ١٩٨٠ .

كاتب ،مصطفى : المسرح في الجزائر . الحياة المسرحية . ع ٢ . دمشق ١٩٧٧ .

مندور ،د . محمد : بين الفصحى والعامية في التعبير الادبي . مجلة "حوار" . ع (مارس - ابريل) . بيروت ١٩٦٥ .

معلا ، نديم محمد : فرقة المسرح الجديد بسيطة ومدهشة . مجلة "الحياة المسرحية" . ع ٤-٥ . دمشق ١٩٧٨.

ونوس ، سعد الله : حول مسرحيتي "الملك هو الملك" . و "رجل برجل" مجلة الحياة المسرحية . ع ٤-٥ . دمشق ١٩٧٨.

يونس ، د . عبد الحميد : مسرح الفولكلور . مجلة "المسرح" . عدد اكتوبر . القاهرة ١٩٦٩.

" مقالات مترجمـــــة "

ايسلن ، مارتن : بريخت في عامه السبعين . ترجمة فريدة النقاش . مجلة المسرح . عدد ديسمبر . القاهرة ١٩٦٨ .

بريخت ،برتولد : المسرح للمتعة ام للدراسة ؟ كتاب " الرؤيا الابداعية" وهو مجموعة مقالات اشرف على تنسيقها هاسكل بلوك ، وهيرمان سالنجر . ترجمة اسعد حليم . مراجعـــة د . محمد مندور - دار نهضة مصر للطبع والنشـــر . القاهرة ١٩٦٦.

بريخت ،برتولد : ملاحظات حول دائرة الطباشير القوقازية . ترجمـــة صافي ناز كاظم . مجلة " المسرح والسينما " . ع ٥٨ القاهرة ١٩٦٨.

بريخت ،برتولد : نصوص حول مهنة الممثل . ترجمة قيس الزبيدى . مجلة " الحياة المسرحية " . ع ٤-٥ . دمشق ١٩٧٨.

بريخت ،برتولد : شراء النحاس " الليلة الاولى) . ترجمة نبيل حفـار . مجلة " الحياة المسرحية " . ع٤-٥ . دمشق ١٩٧٨.

بريخت ،برتولد : شراء النحاس " الليلة الثانية) . ترجمة عبد اللـــه عويشق . الحياة المسرحية . ع ٤-٥ . دمشق١٩٧٨.

بريخت ،برتولد : المسرح التجريبي . ترجمة قيس الزبيدى . كتـــاب " مسرح التغيير " . مطبعة الحجاز . دمشق بـدون تاريخ .

بريخت ،برتولد : خمس صعوبات لدى كتابة الحقيقة . ترجمة نبيل حفار . كتاب " مسرح التغيير " . مطبعة الحجاز . دمشق . بدون تاريخ .

جريم ،رينهولد : هكذا بدأ بريخت . ترجمة فاروق عبد القادر . مجلـة " المسرح " . عدد ديسمبر . القاهرة ١٩٦٨.

د يمشيتز : بريخت وعلم الجمال . ترجمة قيس الزبيدى . كتاب " مسرح التغيير في منهج برتولد بريخت الفني " . مطبعة الحجاز . دمشق . بدون تاريخ .

سوفين ، داركو : المرآة والدينامو . ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد . مجلة " المسرح " . ع ٢٨ . ديسمبر . القاهرة ١٩٦٨ .

شريدر ، ماكس : الاسلوب المسرحي عند بريخت . ترجمة محمد خليل خليفة . كتاب " مسرح التغيير " آنف الذكر .

شريدر ، ماكس : عمل بريخت مع الممثلين . ترجمة محمد خليل خليفة . كتاب " مسرح التغيير " الآنف الذكر .

متنتسفاى ، فيرنر : بريخت ١٩٧٢ . ترجمة توفيق الاسدى . كتاب " مسرح التغيير " الآنف الذكر .

****

الاحاديث (المقابـــلات)

تحرير مجلة "المعرفة" : استفتاء عن قضايا المسرح . ع ٣٤ . دمشق ١٩٦٤
تحرير مجلة "المعرفة" : استفتاء ادبي بعشرة اسئلة . ع ٤٢ . دمشق ١٩٦٥
عاشور ،نعمان : نعمان عاشور يتحدث عن فنه ومسرحه . حديث اجراه مهدي الحسيني . مجلة "المسرح والسينما" .ع٥٥-٥٦ القاهرة ١٩٦٨.
عدة متحدثين : ندوة المسرح الاردني . مجلة "الفنون" . وزارة الثقافة والشباب بالاردن . ع ٢ . عمان ١٩٧٨.
الراعي ، د. علي : حوار مع د. علي الراعي اجراه علي مزاحم عباس . الاقلام . ع١١ بغداد ١٩٧٩.
تحرير مجلة "الحياة المسرحية": مسرحيون يتحدثون عن مسارحهم . ع ٩ . دمشق ١٩٧٩.
حوار تلفزيوني مع محمود دياب ،اجراه رياض عصمت . برنامج "حوار" . التلفزيون السوري . يوم ١١/١٠ دمشق ١٩٨٠ .
تحرير مجلة "الحياة المسرحية": ندوة مع فرقة زيادة الرحباني . ع ١٤ دمشق ١٩٨٠
عساف ، روجيه : روجيه عساف وفرقة مسرح الحكواتي ،حوار اجراه سعيد طه . الاقلام . ع٨ بغداد ١٩٨٠ .
حوار للباحث مع الاستاذ نبيل حفار . المركز الثقافي الالماني . (المانيا الديموقراطية) . دمشق ١٩٨١.
العطاري ، الدكتورة لميس : حوار مع سيد احمد اقومي . الحياة المسرحية . ع ١٥-١٦ دمشق ١٩٨١ .
حوار للباحث مع الاستاذ معين بسيسو . يوم الثلاثاء ١٩/٥ . فندق الجلاء . دمشق ١٩٨٢.
حوار قصير للباحث مع الاستاذ وليد اخلاصي . المسرح القومي . مساء يوم ٤/٦ . دمشق ١٩٨٢.
مقابلة مع محمود دياب حول اعماله وافكاره المسرحية . حوار اجراه نبيل فرج . مجلة "المسرح" . ع ٦٢ . القاهرة ١٩٦٩.
حوار للباحث مع الاستاذ سعد الله ونوس . مسرح القباني . دمشق . يوم ١٤/٤/١٩٨٣
حوار للباحث مع الاستاذ اسعد فضة ،مديرية المسارح (دمشق) في ١٢/٤/١٩٨٣.
حوار للباحث مع الاستاذ فرحان بلبل . المسرح القومي (دمشق) يوم ١٢/٤/١٩٨٣

العروض المسرحية

العبادي ، سمير	: السندباد . (قدم العرض في اطار مهرجان المسرح الجامعي) . اخراج محمد درصي . نيسان . المسرح القومي . دمشق ١٩٨١ .
ونوس ، سعد الله	: سهرة مع ابي خليل القباني (قدم العرض بوصفه مشروعا لتخرج لفيف من طلبة السنة الرابعة بالمعهد العالي للفنون المسرحية ـ قسم التمثيل) . اخراج فواز الساجر . نهاية موسم ١٩٨٠-١٩٨١ .
فرج ، ألفريد	: علي جناح التبريزي وتابعه قفه . اخراج الاستاذ حسين أدلبي . المسرح القومي . دمشق . موسم ١٩٨٠-١٩٨١
شتاينبك ، جان	: أفول القمر . اخراج حسين أدلبي . المسرح القومي . دمشق . موسم ١٩٨٢-١٩٨٣ .
بلبل ، فرحان	: لا ترهب حد السيف . المسرح القومي . اخراج محمود خضور . دمشق في ١٢/٤/١٩٨٣ .

* ملاحظة : لقد اكتفيت بذكر العروض التي استفدت منها بطريقة مباشرة في بحثي ، أما العروض الأخرى ـ سواء لأعمال بريخت أو لأعمال غيره ـ التي تقدر بالعشرات فقد استفدت منها بطريقة غير مباشرة ، ولذا لم أحرص على ذكرها في هذا المقام .

النصوص والدراسات الأجنبية

Brecht,Bertolt: Ecrits sur le théâtre.Textes français de Jean Tailleur et GUY Delfel et de Béatrice Perrgaux et Jean Jourdheuil.Vol 1.Edition "L'Arche" .Paris 1972.

Brecht,Bertolt: Théâtre Complet.Textes français de Bernard Sobel, Jean Dufour, Maurice Regnaut, André Steiger, Bernar Lotholary et André Gisselbrecht, Vol 3.Edition l'Arche.Paris 1976.

Brecht,Bertolt: Théâtre complet.Textes Français de Jean-Claude Hémery , Geneviève Serreau, Gilbert Badia , Edouard Pfrimmer, et Claude Duchet. T.2.Edition L'Arche. Paris 1977.

Brecht,Bertolt: Théâtre Complet.Textes français de Gilbert Badia, Armand Jacob, Edouard Pfrimmer, Guilevice, Jeanne Stern.Vol 4.Edition L'Arche .Paris 1978.

Brecht,Bertolt: Journaux 1920-1922 + Notes autobiographiques 1920-1954. Texte Français de Michel Cadot. Edition l'Arche. Paris 1978.

Brecht,Bertolt: Théâtre Complet.Textes Français de Guillevic, Sylvie Muller, Jean Jourdheuil, Benno Besson, et Geneviève Serreau.Vol 1. Edition L'Arche, Paris 1979.

Camus,Albert: Les Justes.Collection Folio.Edition Gallimard Paris 1950.

Dort;Bernard: Lecture de Bercht (Pédagogie et forme epique) Editions du Seuil.Paris 1960.

Duvignaud,Jean: Rencontre de civilisation et participation des publics dans le théâtre Maghrébin Contemporain.Voir "Le théâtre arabe".Ouvrage publié sous la direction de Nada toumiche. Unesco.Paris 1969.

Guyard,M.F : La titterature Comparéé.Press Universitaires, de France. Collection "Que s'ais-je".N° 499 Paris 1969.

Notes additionnelles du "Cid" par P.Corneille. Librairie Larousse.Paris 1970.

فهرس

الاعـــــــــــــــلام

(أ)

(ج)

(ح)

(ز)

(س)

(غ)

(ف)

****

محتويـات البحـــــث

خاتمة باللغة الأجنبيـــة

Je pense qu'il ne faudra pas que nous traitions la forme dramatique épique comme les autres formes que l'Europe n'a cessé de les rejeter sur nos rives où nous accourons, parfois pour les adopter et pour les écouler sans tenir compte de la nature de notre milieu social et culturel.La forme dramatique épique,avec ce qui en distingue de particularités artistiques,s'adapte avec notre patrimoine populaire,et puurra répondre à ce que nous aspirons d'approfondir la conscience arabe,ainsi qu'elle peut contenir la vie arabe-dans ses différents aspects-cette vie qui est devenue compliquée dans une large mesure à la suite de notre contact avec la civilisation et la culture occidentales et à la suite de l'évolution de nos conceptions;et elle pourra encore remplir d'ardeur l'esprit de la masse du peuple,et de lui faire ressentir la nécessité du dialogue, et de prendre à sa charge la responsabilité de sa destinée. Par surcroit, cette forme nous présente des solutions pour certains de nos problèmes dramatiques tels que le problème d'écléctisme et le problème de l'instrument de l'expression.

Enfin,est-ce que nous voulons"faire un drame d'un petit accident"? Est-ce-que nous exagérons en affirmant la nécessité de la forme dramatique épique chez nous? Il se peut que nous n'exagérons et que nous ne dévions le droit chemin si nous tiendrons compte que le rôle de la poésie se rétréci donnant libre cours au rôle du théâtre actif en particulier,et au rôle des autres genres littéraires romanesque en général .

rigidité pédagogique par le recours au dialogue, à " l'anecdote" et à l'aliénation drôle.

9- L'application-souvent-pour exploiter l'aliénation de sorte qu'elle soit un moyen pour changer le monde et qu'elle ne soit pas un but en soi ou qu'elle soit consacrée pour exprimer le devenir du monde.

10-L'importance donnée aux éléments historiques dans la personnalité dramatique, et l'insoucience à faire paraitre les éléments humains fixe ou unversels.

11-Les placement des pancartes, documentation, films,dècor,chant et poésie de façon épique de sorte qu'ils soient distingués dans le cadre du spectacle dramatique, et en même temps, integrés.

12-Agir en vue de démolir ce qu'on nomme"La quatrième mur" , et de jeter des ponts entre la salle des spectateurs et les planches de la scène, directement parfois, et indirectement autres fois.

13-Les pulsions sont généralement influencés au niveau de l'infra-structure et non pas de superstructure.

***

Si nos dramaturges sont influencés par Brecht , cela ne signifie jamais qu'ils ont perdu leur originalité .Mais au contraire, ils sont conservé cette originalité que nous nous apercevons dans la présentation des contenus prenant ses sources de la réalité arabe contemporaine ou vivée, et que nous observons dans la tentative de repérer les dimentions des phénomènes et thèmes traités avec universalité et objectivité,et dans la tendance à présenter une vision compacte et distincte en même temps.Mais ces contenus-là que nos dramaturges ont présentés, sont dominés par le caractère de l'actualité.

Voilà en ce qui concerne l'originalité de la vision.Mais l'originalité de la forme, nous la trouvons dans la diversification des moyens de l'aliénation, de désillusion , découpage et dans d'autres détails de forme que nos écrivains n'en tiennent -souvent - comme ils tiennent pour l'effectivité de l'essence qui contribue dans le changement de la réalité. Et cela ne signifie jamais l'abandon de ces formalités.

***

Sur le plan pratiques, les caractéristiques de Brecht se sont manifestées plus profondément-en excluant certains oeuvres dans lesquels les caractéristiques de Brecht étaient superficielles et extérieures ,incompatibles avec les autres caractéristiques dramatiques ou qui ont trait à "L'absurde"-dans les textes dramatiques. Ces caractéristiques-là se représentent comme suivant:

1- L'engagement en la forme ouverte qui peut contenir toutes les dimensions du phénomène réel ou le thème traité, cela se diffère de la forme dramatique traditionnanelle qui s'appuie sur une seule cellule ne pouvant contenir tous les aspects de ce phénomène-là ou de ce thème-là.

2- Le découpage des événements en des petites cellules, et chacune d'elles conserve son pouvoir de vie dans des limites déterminés en prenant soin de leurs séparations et de leursintégrations en même temps, pour éviter au spectateur la réaction avec la réprésentation dramatique par son energié sentimentale au lieu de son énergie rationnelle ou mentale.

3- Présenter l'anecdote au cours d'une preuve de l'exactitude d'une telle catégorie, ou faire parvenir un message déterminé aux spectateurs au lieu de faire de cette anecdote-là un objectif en soi.

4- La tendance romanesque qui se manifeste par l'option à présenter les événements en recit plutôt qu'en personnification .Et cela ne s'applique sur les événements historiques seulement mais sur les événements réels contemporains encore.

5- La tendance pédagogique qui se représente dans le désir de persuader le spectateur d'une catégorie quelconque.

6- L'action par preuve au lieu de l'action par l'inspiration, et de prendre le dialogue comme moyen pour convaincre d'une idée determinée ou pour stimuler la peception du spectateur et pour le provoquer au lieu de pendre le dialogue pour pousser le mouvement de la lutte au sommet ou à la fin .

7- L'action pour changer le monde en changeant la conscience du spectateur au lieu de l'action vers"la purgation" comme c'est le cas du théâtre traditionnel.

8- L'application pour apporter le plaisir par le théâtre à coté de l'utile. les dramaturges épiques arabes on essayer de briser la

Dès la fin des cinquantaine de ce siècle,Brecht a pu trouver le sol ameubli pour recvoir les germes de sa pensée esthétique et de son art dramatique dans beaucoup des pays de l'orient arabe, notammant aux pays de la Syrie,Egypte et l'Iraq.

On peut limiter les facteurs qui ont permis l'adoption de Brecht dans ces pays par la diffusion de la pensée socialiste, le sens du rôle effectif du thèâtre dans le changement de la rèalité,la mise engarde du danger du colonialisme capitaliste sioniste,et l'affinité entre la forme dramatique épique et certains arts populaires arabes,de plus le désir de relever le thèâtre arabe et de prendre connaissance des différents courants dramatiques mondiaux.

Brecht,dans son trajet dans la partie arabe,a suivi des moyens divers dont lesplus importants étaient la lecture de ses oeuvres, les présentations dramatiques épiques,l'examen des différentes études critiques étrangères et arabes qui y sont relatives,et les visites dramatiques individuelles et collectives à son thèâtre en Allemagne démocratique. De là,ses graines sont germées,fleuries et muries sur les deux plans théorique et pratique de la même manière.

Sur le plan théorique, nous avons trouvé noscritiques dramatiques-Bien que certains d'eux n'aient pas assimilé la pensée esthétique brechtienne comme il faut , et bien qu'ils sont restés instables confondant les critères crtiques dramatiques aristotéliques et les critères épiques dans leurs pratiques critiques-procèdent,dans leurs estimations des textes et présentations, des principes brechtiens que nous résumonsdans l'engagement, le changement , la démolution du quatriéme mur, l'aliénation de la représentation et le réalisme.Ainsi que nous les avons trouvés employant des expressions critiques épiques dans la plupart des temps et s'appuyant sur Brecht dans leurs essais et tentatives schématiques pour un théatre ayant identité arabe du point de la forme et de contenu. Ce sont des choses presque superficielles chez nos critique en vérité, étant donné que lá réaction avec le texte ou la représentation dramatique par un esprit épique profond exige du critique de se demander -à titre d'exemple- si le drame a réalisé son objetif de stimulation? Et si son autre, son metteur en scène ont réusii à fonctionner les moyens d'aliénation? Si le drame était émané, dans l'essence, des procédés dialectiques? Si on a réalisé la déillusion?

CONCLUSION

Université de Damas
Faculté des Lettres
Section de la langue et
Littératures Arabes

L'INFLUENCE DE BERTOLT BRECHT SUR LE THEATRE DE L'ORIENT ARABE

Thése de Doctorat

Presnté par BOUCHAIR ERRACHID

Sous la direction de
Dr . HOUSAM EL-KHATIB

1983